



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI
VITERBO

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE
STRANIERE MODERNE

CORSO DI LAUREA IN:
MEDIAZIONE LINGUISTICA PER LE
ISTITUZIONI, LE IMPRESE E IL COMMERCIO
(classe III)

Tesi di Laurea in: Letteratura Inglese

Laureanda: Elisa Moretti (matr. 130)

**LA RAPPRESENTAZIONE DELL'ESOTICO
NELL'ICONOGRAFIA OCCIDENTALE TRA
SETTECENTO E OTTOCENTO**

Relatore:

Correlatore:

Prof.ssa Francesca Saggini

Prof.ssa Sandra Puccini

Anno Accademico 2004/2005

INDICE

Lista delle illustrazioni	pag. 2
Introduzione	pag. 5
1. LA <i>SENSIBILITY</i>	pag. 9
1.1. La schiavitù	pag. 14
1.2. I maltrattamenti	pag. 31
1.3. La <i>sensibility</i>	pag. 53
2. IL MITO DEL BUON SELVAGGIO E LE RAFFIGURAZIONI DI ANIMALI	pag. 77
2.1. La natura e il mito del buon selvaggio	pag. 83
2.2. Gli animali	pag. 103
3. GLI ABITI	pag. 117
4. LA SESSUALITÀ E IL RIDICOLO	pag. 158
4.1. La sessualità	pag. 162
4.2. Il ridicolo	pag. 170
Bibliografia	pag. 182

LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI

1. *Execrable Human Traffick, or The Affectionate Slaves* (1788), tela; collocazione del dipinto originale sconosciuta. George Morland.
2. *Europe Supported by Africa and America* (1793), stampa; illustrazione da *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (Londra, 1796) di John Gabriel Stedman. William Blake.
3. *Group of Negros, as Imported to be Sold for Slaves* (1796), stampa; illustrazione da *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (Londra, 1796) di John Gabriel Stedman. William Blake.
4. *The Slave Trade* (1840), tela; Kingston-upon-Hull, Hull City Museums and Art Galleries, Wilberforce House. Auguste-François Biard.
5. Illustrazione da *The Slave States of America* (Londra, 1842) di J. S. Buckingham.
6. *A Harlot's Progress*, tavola 4 (1732), stampa; Londra, British Museum. William Hogarth.
7. *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows* (1792), stampa; illustrazione da *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (Londra, 1796) di John Gabriel Stedman; Houston, D. and J. De Menil Collection. William Blake.
8. *Flagellation of a Female Sambe Slave* (1793), stampa; illustrazione da *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (Londra, 1796) di John Gabriel Stedman; Minneapolis, University of Minnesota, James Ford Bell Library. William Blake.
9. *The Execution of Breaking on the Rack* (1793), stampa; illustrazione da *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (Londra, 1796) di John Gabriel Stedman. William Blake.
10. *From Different Parents, Different Climes We Came* (1794), stampa; frontespizio per *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (Londra, 1796) di John Gabriel Stedman; Minneapolis, University of Minnesota, James Ford Bell Library. Francesco Bartolozzi.
11. *Revenge Taken by the Black Army for the Cruelties Practised on Them by the French* (1805), stampa; illustrazione da *An Historical Account of the*

- Black Empire of Hayti* (Londra, 1805) di Marcus Rainsford; Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Imprimés. J. Barlow.
12. *Châtiment des Quatre Piquets dans les Colonies* [1843] (datato 1849), tela; Houston, Menil Foundation Collection. Marcel Antoine Verdier.
 13. *The Four Times of Day - Morning* (1738), stampa; Hanover, The Hood Museum of Art, Dartmouth University. William Hogarth.
 14. *A Lady and Her Children Relieving a Cottager* (1781), olio su tela; Philadelphia Museum of Art. William Redmore Bigg.
 15. *Am I not a Man and a Brother?* (1787), medaglione in diaspro; Barlaston, Wedgwood Museum. Fabbrica di Josiah Wedgwood.
 16. *Am I not a Woman and a Sister?* (1837), stampa; illustrazione da *Slavery Illustrated in Its Effects upon Women* di George Bourne (1837); Washington, Library of Congress, Prints and Photographs Division.
 17. *Britannia Granting Liberty to Four Black Slaves* (1809), stampa; illustrazione da *The West Indies, a Poem in Four Parts in Poems on the Abolition of the Slave Trade* (Londra, 1809) di James Montgomery; Houston, D. and J. De Menil Collection. Robert Smirke.
 18. Monumento funebre a Charles James Fox (1812-22), marmo; Londra, Westminster Abbey. Richard Westmacott.
 19. Medaglia per la commemorazione dell'abolizione della schiavitù nelle colonie inglesi (1834); rame; Londra, British Museum, Department of Coins and Medals. Charles Frederick Carter.
 20. *To the Friends of Negro Emancipation* (1834); Philadelphia, Library Company of Philadelphia. Alexander Ripplingille.
 21. *Proclamation de la Liberté des Noirs aux Colonies* (1849), tela; Versailles, Musée national du Château de Versailles. Auguste-François Biard.
 22. *Savage Religion* (XVI secolo), illustrazione. Jacques Le Moyne.
 23. *Savage Beauty* (XVI secolo), illustrazione. Theodor de Bry.
 24. *African Hospitality* (1788-90), tela; Houston, Menil Foundation Collection. George Morland
 25. *Nègres Grimpsans sur les Arbres* (fine del XVIII secolo), stampa. Charles Nicolas Cochin
 26. *Uncivilized Races* (1871); illustrazione da *The Uncivilized Races of Men* (1871) di J. G. Wood.
 27. *Bearskin and Blanket* (1868); illustrazione da *The Indians of Cape Flattery, at the Entrance to the Strait of Fuca, Washington Territory. Smithsonian Contributions to Knowledge 220* (1868) di J. G. Swan.
 28. *The Family of Sir William Young, Baronet* (1770), olio su tela; Liverpool, The Walker Art Gallery. Johan Zoffany.

29. *The Orang-Outang Carrying Off a Negro Girl* (1795), illustrazione. Anonimo.
30. *Toussaint L'Ouverture* (1832), litografia; Parigi, Bibliothèque Nationale. Nicholas Eustache Maurin.
31. *The Science of Race in a Nutshell* (1850), illustrazione. Anonimo.
32. *Science and the Subhuman* (1857), illustrazione. Joshua Nott e George Gliddon.
33. *Lady Mary Wortley Montagu* (ca. 1717-18), tela. Jonathan Richardson.
34. *The Wollaston Family* (1730), olio su tela; Leicester Museum and Art Gallery. William Hogarth.
35. *A Harlot's Progress*, tavola 2 (1732), stampa; Londra, British Museum. William Hogarth.
36. *Captain Lord George Graham in his Cabin* (ca. 1742), olio su tela; Londra, National Maritime Museum. William Hogarth.
37. *Free West Indian Dominicans* (ca. 1770), olio su tela; New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Agostino Brunias.
38. *The Impey Family Listening to Strolling Musicians* (ca. 1783-84), olio su tela; collezione privata. Johan Zoffany.
39. *The Palmer Family* (1786), olio su tela; Oriental and India Office Collections. Francesco Renaldi.
40. *The Interior of a Brazilian Rancho in the Province of Santo Paulo, with a Travelling Merchant, His Slaves, Merchandise, etc.* (1827), olio su tavola; Rio de Janeiro, collezione privata. Charles Landseer.
41. *Slaves Waiting for Sale-Richmond, Virginia* (1861), tela; collezione privata. Eyre Crowe.
42. *Queen Victoria Presenting a Bible in the Audience Chamber at Windsor* (ca. 1861), tela; Londra, National Portrait Gallery. Thomas Jones Barker.
43. *The Four Times of Day – Noon* (1738), stampa; Hanover, The Hood Museum of Art, Dartmouth University. William Hogarth
44. *Marriage à la Mode*, tavola 4 (1743-45), olio su tela; Londra, National Gallery of Art. William Hogarth.
45. *The Beggar's Opera* (ca. 1729), olio su tela; collezione privata. William Hogarth.
46. *A Rake's Progress*, tavola 3 (1735), stampa. William Hogarth.
47. *A Rake's Progress*, tavola 4 (1735), stampa. William Hogarth.
48. *Industry and Idleness*, tavola 8 (1747), stampa. William Hogarth.

INTRODUZIONE

Le immagini discusse in questa tesi illustrano la percezione europea dell'esotico tra il XVIII e il XIX secolo, periodo di massima espansione dell'impero coloniale inglese. Le opere d'arte contenenti figure di africani e di indiani abbondano nella pittura occidentale di questo periodo e testimoniano le varie relazioni commerciali e culturali intessute dall'Europa con i paesi colonizzati: relazioni basate sulla presunta superiorità dei bianchi rispetto alle popolazioni "selvagge". La discriminazione razziale era diffusa, infatti, nella mentalità europea del tempo. Peter Kitson afferma:

George Mosse has declared that 'Eighteenth-century Europe was the cradle of modern racism' and Roxann Wheeler has argued that a kind of paradigm shift occurs towards the end of the eighteenth century in ideas about the differences between peoples and cultures, one that signals a move from an interest in cultural to physical or bodily markers. (2004:11)

Uno degli argomenti più discussi in Europa tra il XVIII e il XIX secolo riguardava l'origine della specie umana: capire se l'umanità avesse un'origine comune oppure no. Secondo la tesi monogenista, in principio tutti gli uomini erano uguali; poi le migrazioni nelle varie zone del mondo e le diversità climatiche e ambientali avrebbero determinato le

differenze razziali tra i popoli. Altri, come i naturalisti Georges Buffon (1707-1788) e Johann Friedrich Blumenbach (1752-1804), dichiaravano che le varie razze si erano formate a seguito di un processo di degenerazione a partire da una razza originaria, quella europea.

I sostenitori della tesi poligenista affermavano che le differenze tra le razze potevano essere spiegate solo ipotizzando origini separate. Il maggior esponente di questa teoria fu Edward Long. In *History of Jamaica* (1774) egli affermava che l'africano non apparteneva alla specie umana, ma ad una razza diversa, a metà strada tra europei e orang-utang. La tesi dell'origine separata delle specie poteva essere utilizzata per giustificare l'istituzione della schiavitù. Peter Kitson afferma:

In his pamphlet, *Candid Reflections* (1772), [Long] had argued that African slaves were essential for the survival of the sugar colonies because their biology made them more suitable for plantation labour than white Europeans. (2004:14)

Moltissimi europei pensavano lo stesso; ad esempio, James Tobin affermava che «enslaved Africans were 'the only class that will stand the climate, and, at the same time labour'» (Kitson 2004:19).

Alcune personalità autorevoli come James Ramsay (*Essay on the Treatment and Conversion of African Slaves*, 1784) o Thomas Clarkson (*Essay on the*

Slavery and Commerce of the Human Species, 1788) sottolineavano l'umanità dei neri e negavano che le diversità fisiche potessero determinare diversità intellettuali e morali.

All'interno di questa tesi questo panorama storico-culturale e ideologico è stato esaminato attraverso lo studio delle opere d'arte. Beth Fowkes Tobin asserisce: «Because art simultaneously reflects and shapes social, economic, and political practices, paintings can be invaluable to those seeking to understand the past, particularly the politics of a specific cultural landscape» (1999:1). Le opere d'arte hanno infatti un ruolo fondamentale nella trasmissione della cultura e sono importanti perché riescono a comunicare visivamente le ideologie prevalenti di un determinato periodo storico. A questo fine, le immagini che qui presento sono state suddivise tematicamente.

La prima parte della tesi comprende le opere che hanno come oggetto la schiavitù, le punizioni corporali inflitte agli schiavi ribelli e la propaganda abolizionista.

La seconda parte verte su due argomenti principali: la diffusione del mito del "buon selvaggio" e, per contrapposizione, l'ideologia razzista.

La terza sezione spiega il significato attribuito nelle colonie agli abiti, sia da parte degli europei che degli indigeni.

Nella quarta e ultima parte viene affrontato il tema della sessualità e del ridicolo legato alla figura del nero, come illustrato nelle opere di William Hogarth.

LA SENSIBILITY

La schiavitù esisteva in Europa sia nell'antichità che nel Medioevo, ma a partire dal XVI secolo avvenne un mutamento molto importante: l'essere schiavo iniziò ad essere considerato una peculiarità della razza africana. Jan Nederveen Pieterse spiega:

What changed in the course of the sixteenth and seventeenth centuries was that slavery acquired a colour. The first African slaves were imported by Portugal in the fifteenth century, but the trade in African slaves took on significant proportions only when sugar cultivation in Brazil and the West Indies became substantial. (1992:52)

Il commercio degli schiavi nel XVIII e nel XIX secolo era ormai diventato un lucroso affare per gli europei, i quali trovavano la giustificazione ad una simile atrocità nella loro presunta superiorità morale, fisica e intellettuale.

Questa prima sezione di immagini è tripartita: alcune descrivono la brutalità del commercio degli schiavi, altre mostrano le punizioni corporali inflitte ai neri ed altre ancora testimoniano il diffondersi del movimento abolizionista in Europa.

Nella prima parte del capitolo vengono descritte le varie tappe della tratta degli schiavi: la cattura dei neri e la separazione di intere famiglie, la

traversata oceanica, il trasporto nelle colonie e anche la vendita degli schiavi africani all'asta. A questo proposito va segnalato che la compravendita degli schiavi avveniva simultaneamente alla vendita di opere d'arte, all'interno di uno stesso edificio; il commercio degli schiavi permetteva infatti, tra le altre cose, il finanziamento del mecenatismo europeo. Come afferma Jan Nederveen Pieterse:

Slavery happened outside Europe, but it contributed to the accumulation of capital in Europe. According to a classical thesis of Eric Williams, it was one of the factors that enabled Europe to bring about the Industrial Revolution. (1992:53)

Il redditizio commercio triangolare tra Europa, Africa e America continuò per secoli e il successo che gli europei ebbero in questi traffici era considerato sintomo della loro superiorità intellettuale. Hugh Honour afferma:

For the mere fact that so many Africans though physically strong had been bought, transported across the Atlantic, and forced to work for no more than a few whites was cited as an instance of their mental inferiority by many Europeans. (1989:12)

Questa prima sezione di immagini copre un periodo di cinquant'anni, unendo le prime voci di protesta di George Morland e William Blake

(ultimo decennio del XVIII secolo) a quelle più tardive di artisti francesi come François-Auguste Biard.

La seconda parte del capitolo mostra le punizioni corporali inflitte dagli europei agli africani. William Hogarth fu uno dei primissimi artisti a descrivere le condizioni di vita brutali degli schiavi in Inghilterra e la quarta tavola della serie pittorica *A Harlot's Progress*¹ ne è la testimonianza. Alla fine del XVIII secolo, William Blake illustrò la malvagità con la quale erano punite le insurrezioni degli schiavi nella colonia olandese di Surinam: flagellazioni, impiccagioni, esecuzioni su paletti di tortura. I neri seviziati di Blake, dotati di una forza eroica paragonabile a quella dei martiri cristiani, rappresentano un'eccezione nel panorama artistico dell'epoca. Hugh Honour scrive: «The identification of blacks as slaves excluded them from the ranks of heroes in art. They could acquire heroic status only when they rebelled» (1989:19). La raffigurazione di una cruenta ribellione è invece fornita dall'illustrazione *Revenge Taken by the Black Army*², in cui sono i bianchi ad essere torturati. Il capitolo termina con un'ultima sezione di immagini il cui tema è la benevolenza mostrata dagli europei verso gli africani e verso la causa abolizionista. Alla fine del XVIII secolo nacquero i primi movimenti

¹ William Hogarth. *A Harlot's Progress*, tavola 4 (1732) v. *infra* pag. 31.

² J. Barlow. *Revenge Taken by the Black Army* (1805) v. *infra* pag. 47.

abolizionisti, che trovavano le loro radici «in the secular thought of Enlightenment [...]. [They] had another origin in the awakening of Christian, mainly Protestant, consciences to the sinfulness of buying and selling human beings» (Honour 1989:18). Promotore di questi movimenti fu il gruppo religioso dei Quaccheri, che fondò la Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade nel 1787.

Gli inglesi abolirono la tratta degli schiavi nel 1807. Secondo Jan Marsh, «this helped to overwrite Britain's historical responsibility for the terrible past with a guilt-free narrative in which ethnic shame was erased by white Abolitionism» (2005:16).

A conseguenza di ciò, si era diffusa nell'arte inglese un'immagine stereotipata: un africano in ginocchio che ringrazia gli europei per la loro benevolenza, immagine che era stata l'emblema della Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade. La maggior parte delle opere presenti in quest'ultima sezione del primo capitolo raffigura i neri in posizione di deferenza, grati ai bianchi per l'abolizione del commercio degli schiavi e, in seguito, della schiavitù (eliminata nelle colonie inglesi nel 1833). L'unica immagine in contrasto a questa costruzione iconografica dominante è *The Four Times of Day – Morning*³ di William

³ William Hogarth. *The Four Times of Day – Morning* (1738) v. *infra* pag.53.

Hogarth, in cui la società inglese non è elogiata, quanto profondamente criticata. Va comunque ricordato che la serie pittorica di Hogarth precede di diversi anni il movimento abolizionista, a cui può essere fatta afferire solo come un'anticipazione isolata.

LA SCHIAVITÙ:

EXECRABLE HUMAN TRAFFICK, OR THE AFFECTIONATE SLAVES

(1788) Tela

GEORGE MORLAND

Il primo tentativo di esprimere la protesta abolizionista in arte fu realizzato da George Morland, con un dipinto che mostrava la brutalità della tratta degli schiavi su una costa africana. Alla fine del XVIII secolo nascevano, infatti, i primi movimenti abolizionisti e tra il 1787 e il 1789 si annoverano più di cento scritti sul tema dell'abolizionismo.

Come *African Hospitality*⁴, anche questo dipinto fu ispirato a Morland da una strofa della poesia di William Collins *The Slave Trade: A Poem Written in the Year 1788*, in cui un capo africano e la sua famiglia vengono fatti prigionieri.

La scena del dipinto si svolge alla foce di un fiume ed è focalizzata sull'immagine del prigioniero africano e dei negrieri che lo minacciano con una frusta. Davanti a loro c'è un cane e secondo Hugh Honour l'introduzione di questa figura potrebbe essere ricondotta ad una fonte letteraria:

⁴ George Morland. *African Hospitality* (1788-1790) v. *infra* pag. 90.

Alexander Falconbridge had described how a slave waiting to be shipped was “prevented from effecting his escape by a large dog, which laid hold of him, and compelled him to submit. These creatures are kept by many of the traders for that purpose, and being trained to the inhuman sport, they appear to be much pleased with it” (1989:70)

Sulla destra vengono allontanati una donna nera ed un bambino (probabilmente la famiglia dell’africano in primo piano); in basso un nero appena catturato piange su una barca; sullo sfondo, il capitano della nave negozia con un capo tribù e, dietro, altri uomini vengono fatti prigionieri.

I particolari dell’africano che piange nella barca, del bambino che si aggrappa alla madre e delle mani degli altri due neri, congiunte in segno di supplica, hanno lo scopo di rendere l’immagine commovente. Come afferma Hugh Honour (1989:72), infatti, Morland era influenzato dal genere della *peinture morale* di cui era stato promotore Jean-Baptiste Greuze.

Le opere di Morland, comunque, sono molto sobrie nella loro denuncia della schiavitù. Infatti, Albert Boime scrive:

[the] white captors appear almost “gentlemanly” in their comportment. On the right-hand side, a fashionably dressed slaver politely “invites” the woman into the boat, while in the background the captain of the slave ship negotiates with an African chief who wears a cruel expression on his face. (1990:62-63).

Fu per questo motivo che i quadri di Morland piacquero molto agli abolizionisti ed ebbero un grande successo; infatti, le riproduzioni successive furono numerosissime.



Fig. 1

EUROPE SUPPORTED BY AFRICA AND AMERICA

(1793) Stampa

WILLIAM BLAKE

William Blake compose *Europe Supported by Africa and America* per l'ultima pagina del libro di John Gabriel Stedman *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam*, pubblicato a Londra nel 1796. Tra il 1772 e il 1777 Stedman, mercenario inglese, era stato inviato dagli olandesi a sedare una rivolta nella colonia di Surinam e da questa esperienza nacque il suo libro: in esso sono descritti la flora e la fauna del luogo, l'amore per una giovane mulatta (Joanna), dalla quale Stedman ebbe un figlio, sono illustrate le brutali condizioni di vita degli schiavi e le crudeli punizioni corporali inflitte ai rivoltosi. Il manoscritto fu pubblicato da Joseph Johnson e, come ricorda Hugh Honour (1989:87), subì molte modifiche: il linguaggio fu reso più raffinato e alcuni commenti personali dell'autore vennero ammorbiditi o eliminati del tutto.

In questa immagine è raffigurata un'allegoria dei tre continenti, rappresentati come donne nude che si abbracciano teneramente come sorelle: a sinistra c'è l'Africa, al centro l'Europa, a destra l'America. L'Europa tiene in mano una corda che unisce tutti e tre i continenti e

stringe l'altra mano a quella dell'Africa: tutto questo enfatizza l'idea di uguaglianza e fratellanza che Stedman voleva trasmettere. Come nota Hugh Honour: «[The picture] illustrated Stedman's "ardent wish" that all people "may henceforth and to all eternity be the props of each other" since "we only differ in colour, but are all created by the same Hand"» (1989:89).

Tuttavia attraverso l'aggiunta di alcuni particolari Blake trasforma il significato che Stedman voleva trasmettere, mettendo in evidenza la presunta e arrogante superiorità europea sulle altre razze. Infatti l'Africa e l'America vengono raffigurate con delle fasce metalliche sulle braccia simili a braccialetti (che indicano una condizione di schiavitù), mentre l'Europa indossa una collana di perle; inoltre, per sottolineare il ruolo di subordinazione dell'Africa, Blake le aggiunge una catena sul braccio.

Al contrario di Stedman – che voleva semplicemente riformare e migliorare l'istituzione della schiavitù affinché i neri fossero trattati più umanamente – Blake era un convinto abolizionista; è questo il motivo delle piccole modifiche apportate a questa composizione che, come afferma Hugh Honour: «derived from the antique marble group of the Graces which had often been imitated before though never with non European figures» (*Ibidem*).

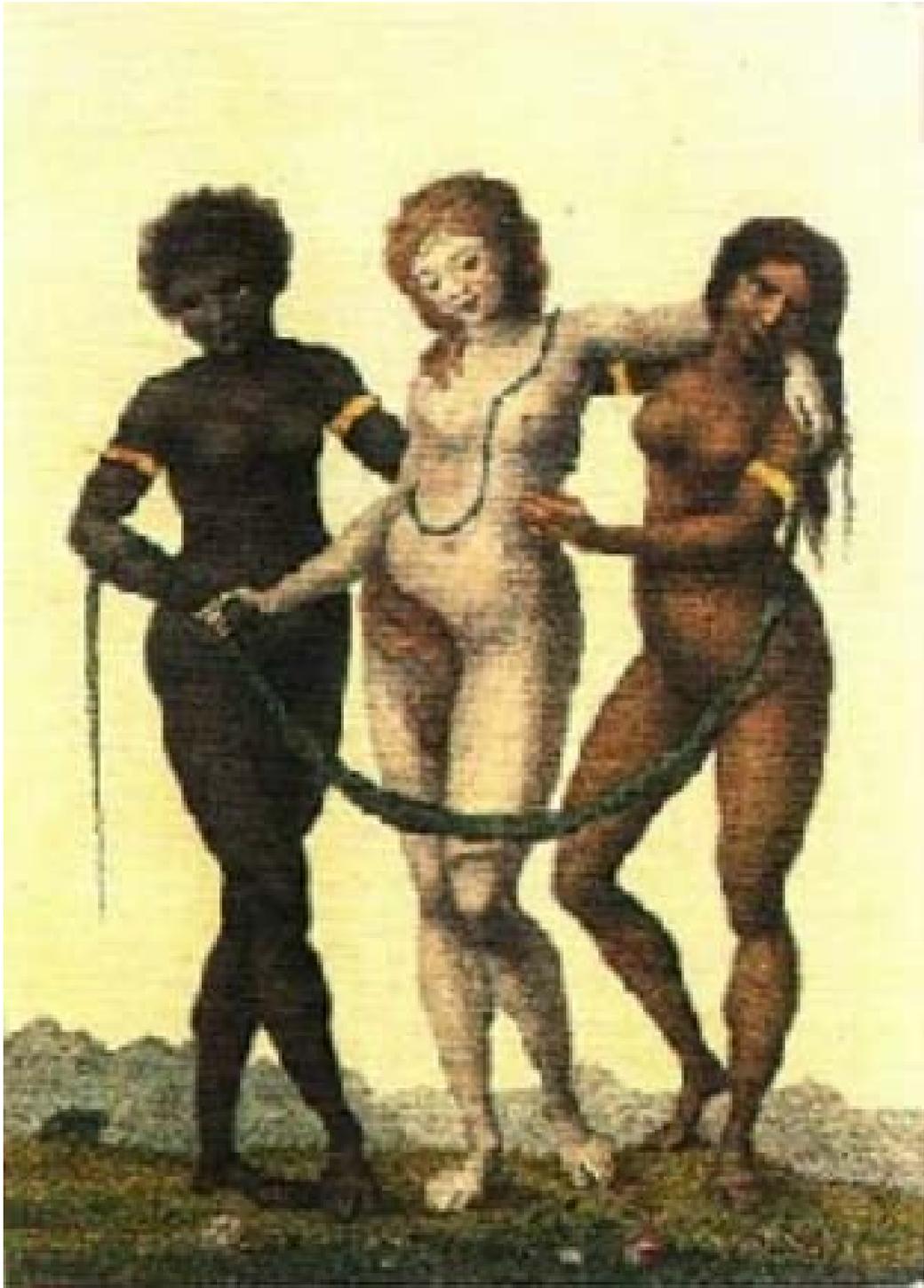


Fig. 2

GROUP OF NEGROS, AS IMPORTED TO BE SOLD FOR SLAVES (1796)

Stampa

WILLIAM BLAKE

Molte furono le opere che William Blake compose per il libro di Stedman. In questa, è raffigurato un gruppo di schiavi neri appena sbarcati che viene condotto verso il luogo a loro destinato. Il gruppo è composto da adulti, madri, bambini e adolescenti. Nonostante la disposizione apparentemente casuale, i corpi degli schiavi formano delle linee parallele e si muovono tutti verso la stessa direzione: il movimento va da sinistra verso destra, dal passato (rappresentato dalle navi ancora visibili in porto) al futuro (la vita brutale che li attenderà). Sui loro volti sono visibili tante emozioni: dal dolore, alla rassegnazione, fino alla speranza espressa da coloro che puntano con il dito verso la destinazione.

Srinivas Aravamudan sofferma la sua attenzione sullo schiavo con le mani legate dietro la schiena che guarda dritto in direzione degli spettatori. La sua aria di rimprovero è forse imputabile alla loro complicità con un sistema così brutale. Lo sguardo dello schiavo potrebbe veicolare valore, insolenza o ribellione, come puntualizza

Aravamudan (1999:8). Accanto a lui Blake ritrae in primo piano una giovane donna con un bambino: anche ella guarda verso lo spettatore e, richiamando il gesto del negriero, punta il braccio verso destra. Questo gesto può essere letto in due modi: la donna potrebbe indicare la destinazione del gruppo (una piantagione o un mercato di schiavi) oppure l'alto schiavo che le è accanto e che potrebbe essere il suo compagno o il padre del bambino. Se così fosse, commenta Srinivas Aravamudan: «What we may have liked to read as political reproach in the eyes of the male slave has collapsed into the more predictable narrative of sexual desire, jealousy, and impending tragedy» (*Ibidem*).

La figura dello *slaver* si staglia tra le navi ancora visibili sullo sfondo e l'ignota destinazione. È ancora Srinivas Aravamudan a sottolineare quanto segue:

The slaver appears to point in the direction of the life the slaves have to lead just as much as commanding the direction they are to physically move, but it is also possible that he is hurrying them offstage away from the scene of representation and abolitionist reproach. (*Ibidem*)

Blake era un abolizionista e questa immagine vuole essere sicuramente una forte critica sociale; tuttavia, l'atto di accusa è moderato, in quanto le

crudeltà reali subite dagli schiavi invece di venire rappresentate rimangono fuori dalla scena.

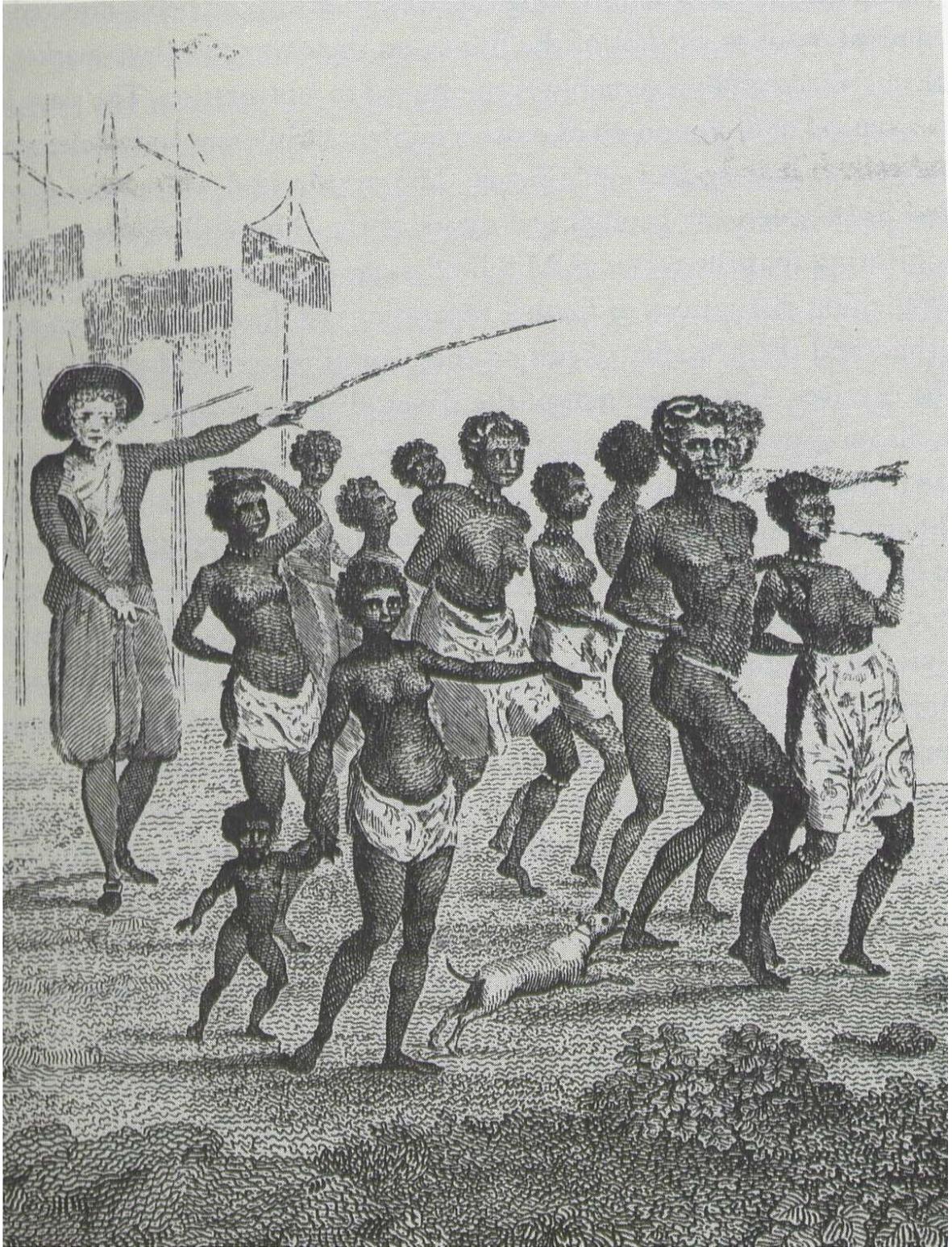


Fig. 3

THE SLAVE TRADE (1840)

Tela

AUGUSTE-FRANÇOIS BIARD

Auguste-François Biard divenne uno tra i più famosi artisti francesi che dipinsero opere sul commercio degli schiavi.

La scena di questo grande quadro è ambientata sulla costa africana, all'interno di una nave. L'influenza di Morland⁵ è evidente anche se, come spiega Hugh Honour: «instead of attempting to elevate the theme by treating it in the grand style with a few figures of tragiheroic stature, he expanded it anecdotally» (1989:149). Infatti, la scena è gremita di figure sofferenti e di personaggi i cui volti esprimono crudeltà o indifferenza.

In alto a sinistra, uno schiavo viene frustato mentre viene spinto a bordo di una canoa e, più in basso, una donna nera viene marchiata a fuoco. Al centro, uno schiavo è stato fatto sdraiare a terra: un negriero gli siede sopra, mentre un altro gli ispeziona la bocca (proprio come si fa con i cavalli). Dietro di lui quattro capi africani, insensibili alle sofferenze subite dai loro simili, negoziano con il negriero. Questa fredda indifferenza è enfatizzata dalla presenza dell'europeo posto a destra del

⁵ George Morland. *Execrable Human Traffick, or The Affectionate Slaves* (1788) v. *supra* pag.14.

quadro, che attende impaziente di registrare la transazione sul suo libro mastro. Anche la donna nera che gli siede dietro è una schiava, proprietà di uno dei capi africani. «While also enslaved, she suggests erotic possession as opposed to dumb servitude» sottolinea Albert Boime (1990:64). Sullo sfondo, sono accalcati tutti gli altri prigionieri.

Questo dipinto mostra con cura quasi enciclopedica una lista delle atrocità subite dagli schiavi africani: fustigazioni, marchiature a fuoco, l'impiego di catene e manette, separazioni di intere famiglie. Facendo riferimento a ciò, Albert Boime spiega: «Biard's visual lists of the cruelties of the slave trade were a manifestation of his mania for collecting ethnographic artifacts» (*Ibidem*). Biard, infatti, si sentiva un etnografo, oltre che un artista, e per questo motivo: «he systematically collected utilitarian objects during his travels, including a wide selection of torture instruments used by slavers» (*Ibidem*).

Questa opera (esposta nel 1840 alla Royal Academy di Londra) fu accolta con grande entusiasmo in Inghilterra, dove la schiavitù era già stata abolita nel 1833. Diverso fu il suo destino in Francia, ove l'emancipazione venne raggiunta solo nel 1848.



Fig. 40

Illustrazione da *The Slave States of America* (Londra, 1842) di J. S. Buckingham

L'illustrazione mostra una pratica molto diffusa nelle colonie inglesi del XVIII secolo: schiavi neri ed opere d'arte erano venduti sotto lo stesso tetto.

In questa immagine un banditore vende all'asta alcuni dipinti e, accanto a lui, un altro esalta i meriti di una famiglia di schiavi neri, mentre i potenziali acquirenti li esaminano attentamente. Nell'atteggiamento rassegnato dei componenti di questa famiglia è evidente la sofferenza per la condizione di schiavitù e, soprattutto, per l'imminente separazione.

David Dabydeen spiega perché tutto questo avveniva all'interno dello stesso edificio:

Buying blacks was as much an investment as buying art [...]. It is most appropriate that at the time the term 'patron' still had the dual meaning of 'owner of slaves' and 'supporter of the arts' for some of the outstanding connoisseurs and collectors of the age were heavily involved in the slave trade. (1987:88)

L'arte era infatti finanziata dallo sfruttamento nelle colonie e dalla ricchezza che ne derivava. I più famosi collezionisti di opere d'arte accumulavano denaro proprio grazie al *colonial trade*. Tra i nomi più famosi vanno ricordati il duca di Chandos (un membro della Royal

Africa Company), William Beckford (che apparteneva ad una ricca famiglia fautrice della schiavitù), Richard Child (uomo d'affari in India) e Woodes Rogers (governatore delle isole Bahamas).

David Dabydeen afferma ancora: «In 1762 Allan Ramsay was to write that the revival of Classical architecture and taste all over Europe was financed by colonial wealth» (1987:90).

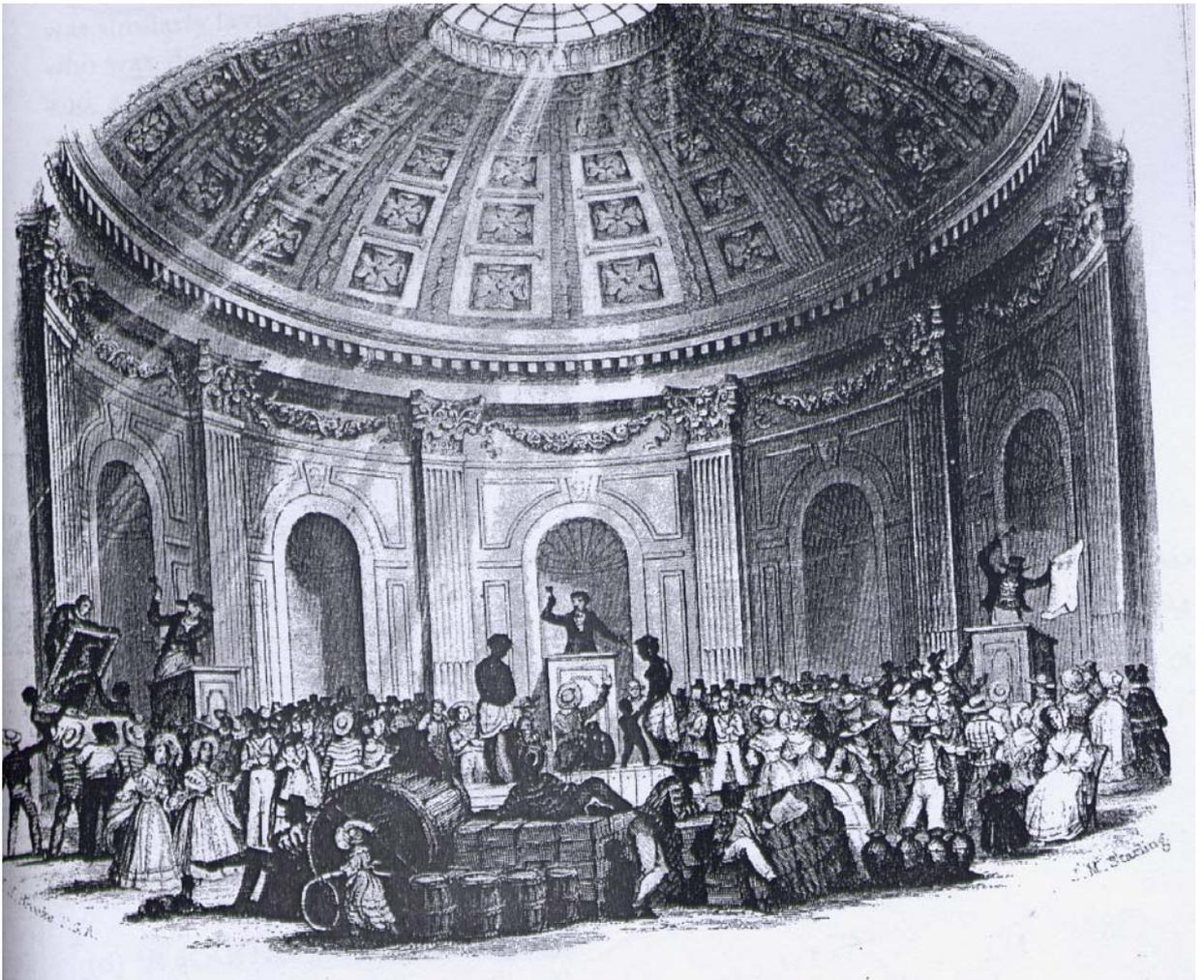


Fig. 5

I MALTRATTAMENTI:

A HARLOT'S PROGRESS, Tavola 4 (1732)

Stampa

WILLIAM HOGARTH

La serie pittorica *A Harlot's Progress* narra la storia della contadina Moll Hackabout diventata prostituta dopo l'arrivo in città, sfruttata e infine uccisa dal materialismo della sua epoca.

In questa scena Moll (in primo piano sulla sinistra) è rinchiusa nella prigione di Bridewell. Molte altre donne e un *gentleman* fallito a causa del gioco d'azzardo sono costretti, come lei, ai lavori forzati. Accanto a Moll ci sono il guardiano del carcere e una donna che cerca di slacciarle l'abito. Dietro di loro è affisso un monito per gli oziosi: un prigioniero ha le mani legate a uno strumento di tortura su cui è inciso il motto "Better to Work than Stand thus".

La presenza, sullo sfondo, della nera che batte la canapa rinforza l'idea di prigionia. La sua figura rappresenta una delle prime manifestazioni di opposizione alla pratica schiavistica, anticipando di diverse decadi le opere di Morland⁶ o Blake⁷.

⁶ George Morland. *Execrable Human Traffick, or The Affectionate Slaves* (1788) v. *supra* pag. 14.

La figura della *black woman* è ricca di significati. Hogarth la inserisce, innanzitutto, per dimostrare che lo stato in cui vivevano le detenute nelle carceri inglesi non differiva molto dalle condizioni degli schiavi neri nelle colonie. Afferma David Dabydeen: «Ned Ward, for instance, describes the relationship between English prison warder and female inmate as that between ‘overseer’ and ‘slave’» (1987:107).

Molte prostitute bianche venivano inoltre trasportate nelle colonie, dove erano sfruttate economicamente e sessualmente, proprio come accadeva agli altri schiavi. La gravidanza della donna nera (intuibile dalla rotondità del suo ventre) simboleggia questo doppio sfruttamento. David Dabydeen scrive:

The transported white whores would [...] serve sexual and economic purposes, gratifying the sexual longing of wifeless planters as well as bearing children who would constitute the future labour force so necessary to the economic development of the colonies. (1987:108)

Il bambino che la donna porta in grembo avrà lo stesso fato della madre: egli sarà uno “schiavo”, che la società inglese utilizzerà a proprio vantaggio.

⁷ William Blake. *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows* (1792) v. *infra* pag. 35; *Flagellation of a Female Samba Slave* (1793) v. *infra* pag. 38; *The Execution of Breaking on the Rack* (1793) v. *infra* pag. 41.

Hogarth descrive, così, uno sfruttamento senza fine: più schiavitù, più ricchezza, più prostituzione e, quindi, ancora più schiavitù.

La donna africana e Moll Hackabout condividono la stessa esperienza di corruzione morale da un iniziale stato di innocenza. Facendo riferimento alla semplicità insita nello stile di vita dei selvaggi, David Dabydeen scrive: «The white man is attacked for destroying the native people by his commercial greed, sexual lust and generally deceitful ways» (1987:113). L'innocenza originaria di Moll è, invece, indicata dall'allusione all'iconografia della passione di Cristo:

the brutal and foreign-looking prison warder alludes to similar figures [...] on the theme of the persecution of Christ. In addition there is a reference to the stripping of Christ in the gesture of the warden's wife[...]; the detail of the prisoner behind them with his hands fastened in the stocks is an echo of Crucifixion imagery. (1987:112)

A NEGRO HUNG ALIVE BY THE RIBS TO A GALLOWS (1792)

Stampa

WILLIAM BLAKE

Alla fine del XVIII secolo ebbe luogo nella colonia di Surinam (in America meridionale) una violentissima insurrezione: gli schiavi si ribellarono e fuggirono dalle piantagioni, saccheggiandole e seminando il panico tra i coloni. *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (1796) di John Gabriel Stedman ha come tema principale la violenta repressione della rivolta. Stedman fu molto turbato dalla crudeltà con la quale i rivoltosi furono puniti, nonostante egli stesso fosse un acceso sostenitore della schiavitù.

Fu sulla base dei bozzetti dell'autore che Blake, Bartolozzi ed altri artisti disegnarono le illustrazioni per il libro. William Blake in particolare ne compose almeno sedici.

In questa immagine è raffigurata una delle tante e feroci vendette messe in atto dai bianchi: un nero è stato appeso, ancora vivo, ad una forca con un gancio a forma d'uncino che gli trapassa le costole. Le ossa e i teschi delle precedenti vittime rendono la scena ancora più agghiacciante.

Molti altri artisti, in precedenza, avevano illustrato tali atrocità, ma le immagini di Blake sono diverse. Infatti Hugh Honour spiega:

[These pictures] extol the physical and moral nobility of the slaves of Surinam and the stoicism with which they underwent their atrocious sufferings. *A Negro Hung Alive by the Ribs* expires with Roman fortitude, alone among the bones and skulls of earlier victims on the shore of the sea which so many thousands of his fellow Africans had crossed. (1989:90)

William Blake riuscì, così, ad imprimere sui suoi schiavi torturati la forza dei martiri cristiani e a rendere eroica, e dunque “nobilizzata”, la sofferenza anche di questi esseri, tradizionalmente sviliti e vittimizzati.

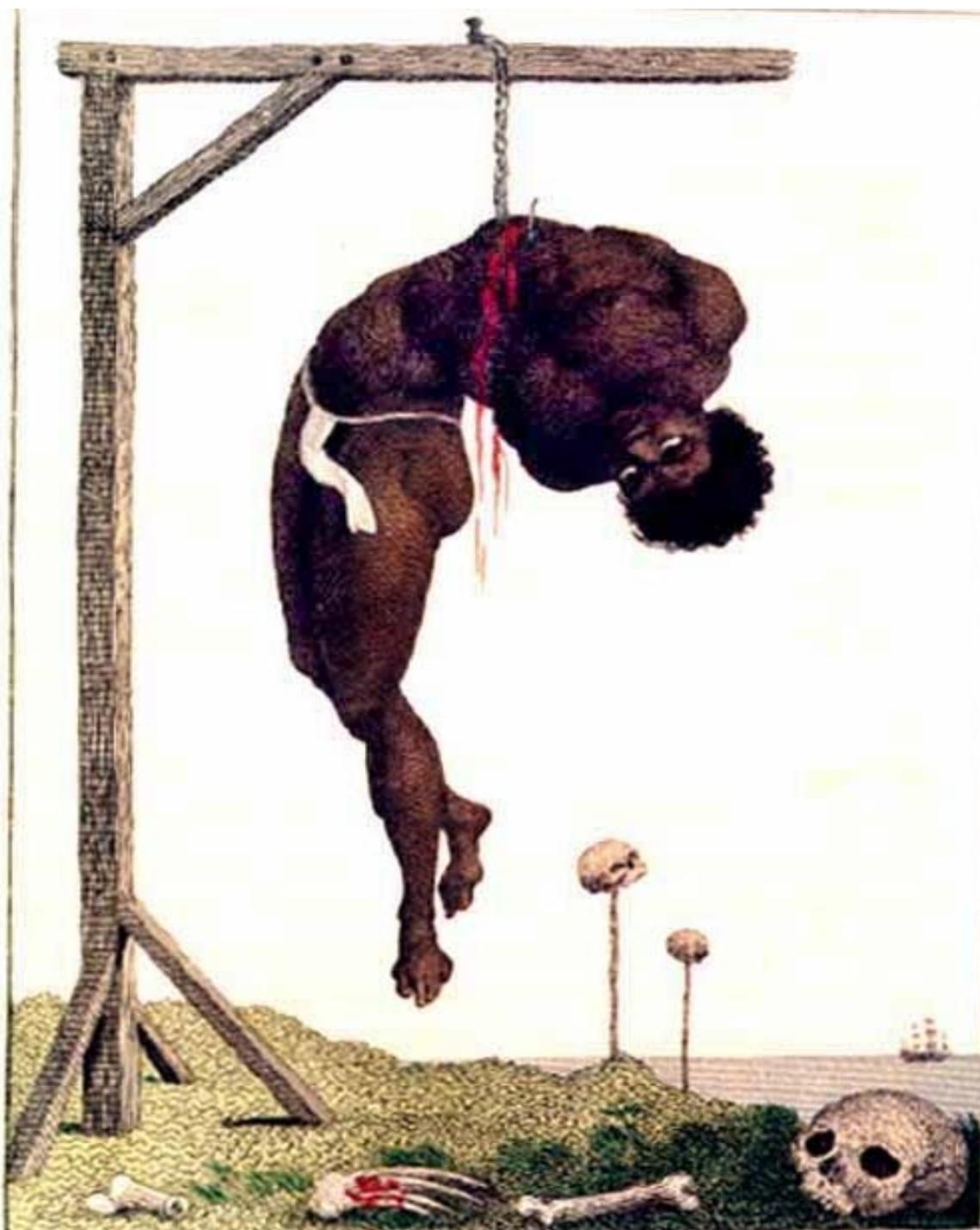


Fig. 7

FLAGELLATION OF A FEMALE SAMBOE SLAVE

(1793) Stampa

WILLIAM BLAKE

Le opere di William Blake denunciano il commercio degli schiavi, nonché lo sfruttamento e l'abuso sessuale a cui essi furono sottoposti dagli europei.

Anche questa immagine, presente in *Narrative of a Five Years' Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam*, ne è testimonianza. Tra tutte le illustrazioni del libro, Hugh Honour ritiene che:

The most forceful, indelibly memorable plates are [...] those drawn by Blake with a strange and chilling elegance of line to record the abominable tortures inflicted on recaptured fugitives and the punishments meted out to slaves (1989:89).

Questa immagine ritrae una schiava africana che, con le mani legate al ramo di un albero, viene flagellata. Il volto della donna è straziato dal dolore e sul suo corpo sono ben visibili le ferite provocate dai colpi di frusta; è seminuda e solo dei brandelli di stoffa le coprono i fianchi. Il paesaggio sullo sfondo è ridotto al minimo: in questo modo, Blake riesce a focalizzare tutta l'attenzione sulla sofferenza della schiava. Per enfatizzare la sua figura, infatti, l'artista la colloca esattamente al centro dell'immagine. Per lo stesso motivo, i quattro personaggi sullo sfondo

sono molto piccoli: si tratta di due uomini bianchi e due schiavi neri con delle lunghe fruste in mano.

Flagellata per aver resistito alle *avances* di un colono, la punizione di questa donna sta a rappresentare l'atroce condizione delle schiave, che venivano sfruttate sia economicamente che sessualmente.

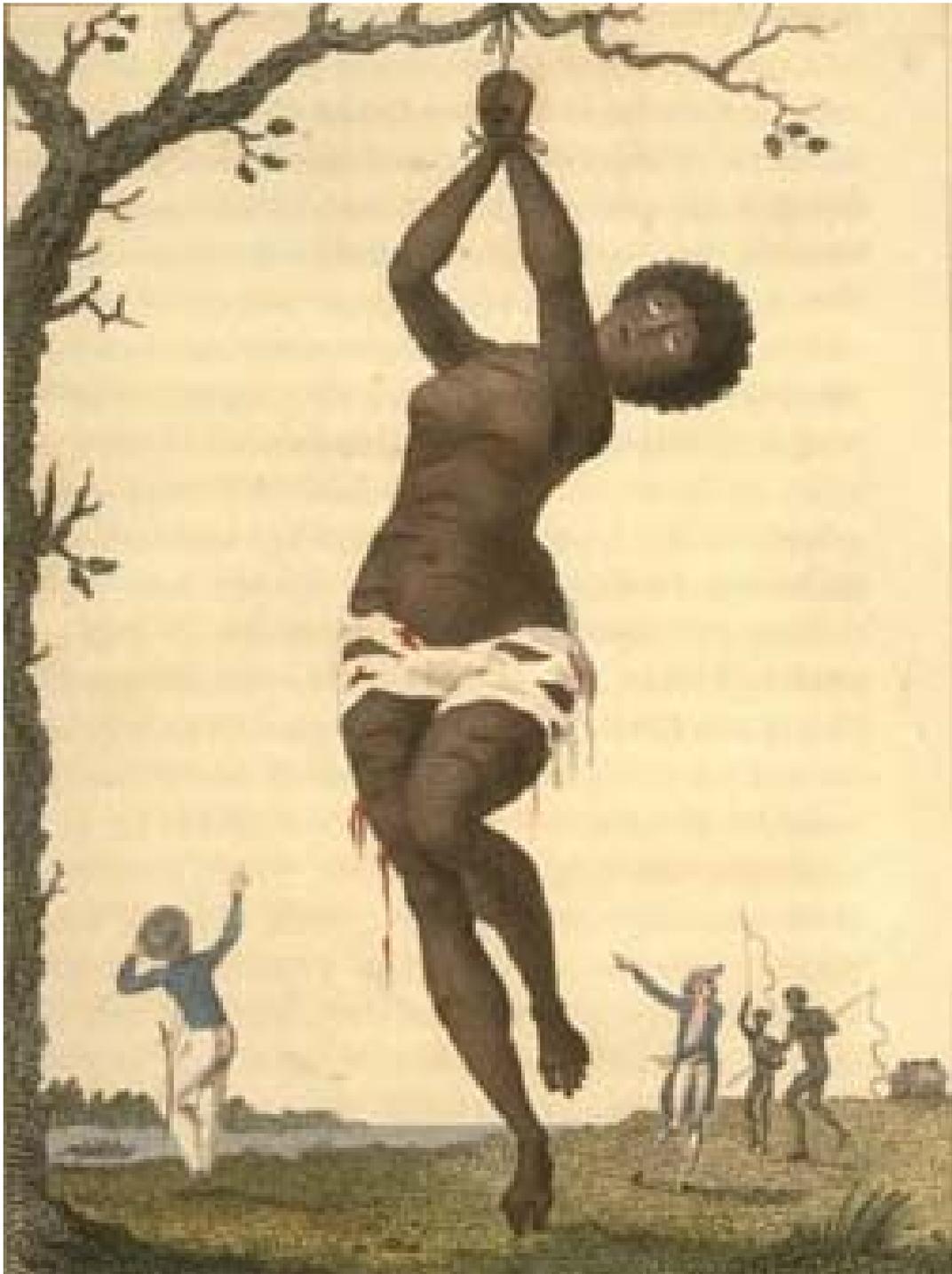


Fig. 8

THE EXECUTION OF BREAKING ON THE RACK

(1793) Stampa

WILLIAM BLAKE

Anche questa immagine di martirio, testimonianza della brutalità con cui venivano repressi le insurrezioni degli schiavi, è contenuta in *Narrative of Five Years' Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* di John Gabriel Stedman.

In primo piano la vittima (colpevole per il furto di una pecora) è stesa a terra su un paletto di tortura con braccia e gambe legate. Aggiunge orrore alla scena la mano sinistra dello schiavo che è stata tagliata via con un colpo d'accetta (l'arto mutilato e l'ascia sono mostrate sul suolo). Sopra di lui il carnefice (un altro schiavo nero), con una stanga di ferro a due punte, colpisce vigorosamente la vittima frantumandone colpo dopo colpo tutte le ossa del corpo. Sullo sfondo, un cadavere pende da una forca.

Srinivas Aravamudan mette in risalto l'allusione all'iconografia della crocifissione:

One of the visual depictions of dismemberment in Surinam, also from Stedman's much later narrative, still faintly suggests a Christomimetic possibility, as the victim is bound on the rack with one hand just severed

from his body, along with a distant figure hanging on the gallows evocative of the thief at the crucifixion (1999:47).

Facendo riferimento all'altra immagine di Blake presente nell'opera di Stedman, *Group of Negros, as Imported to be Sold for Slaves*⁸, Aravamudan ipotizza: «Is this figure a representation of the end met by the male slave featured arriving in the previous plate of Stedman's?» (*Ibidem*).

Lo schiavo raffigurato in questa illustrazione, come quello in *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows*⁹, non emette alcun gemito mostrando un grande stoicismo dinanzi ad una morte così disumana.

Inoltre l'insensibilità con la quale il suo corpo viene massacrato serve ad inviare un messaggio ben preciso agli schiavi sopravvissuti, dissuadendoli da qualsiasi atto di ribellione: è questo il motivo per cui tali atrocità erano compiute all'aperto, di fronte ad un vasto pubblico (Aravamudan 1999:46).

⁸ William Blake. *Group of Negros, as Imported to be Sold for Slaves* (1796) v. *supra* pag. 21.

⁹ William Blake. *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows* (1792) v. *supra* pag. 35.

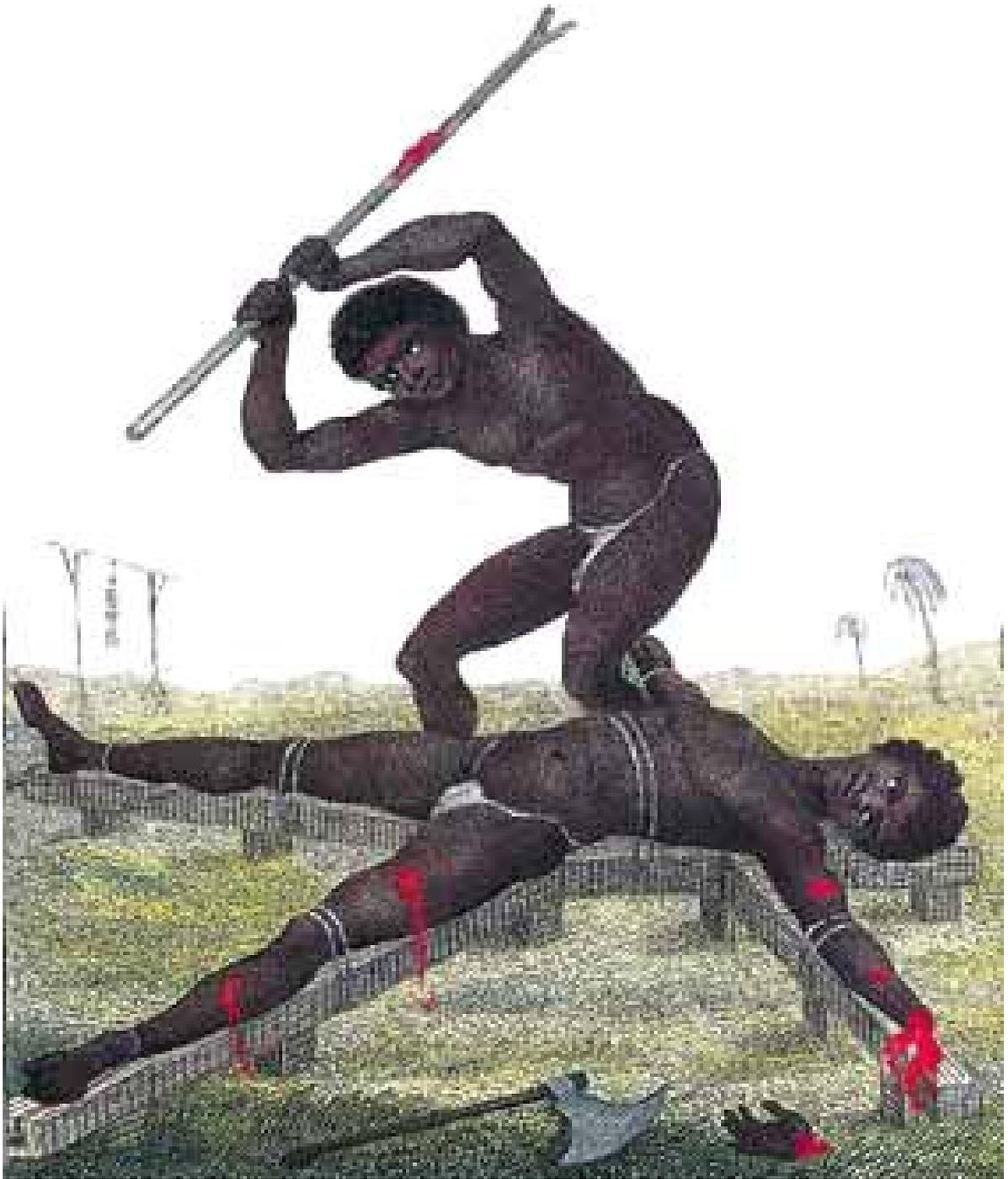


Fig. 9

FROM DIFFERENT PARENTS, DIFFERENT CLIMES WE CAME (1794)

Stampa

FRANCESCO BARTOLOZZI

Il frontespizio dell'opera *Narrative of a Five Years' Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* (1796) ritrae il capitano John Gabriel Stedman in piedi, accanto al corpo del nero da lui ucciso. Guardando in direzione dello spettatore e indicando il *maroon* con un dito, egli vuole mostrare che la sua missione ha successo: l'immagine rappresenta, quindi, la vittoria dell'Europa sui rivoltosi e lo sterminio che fu fatto di questi. L'esercito europeo aveva a disposizione una scorta d'armi numerosa e all'avanguardia, che fu essenziale alla repressione di una rivolta così violenta; si noti infatti come Stedman sia ritratto con tre tipi di armi indosso (una spada, un fucile e una pistola).

Nella versione originale l'illustrazione era seguita dalle semplici parole "My hands are guilty, but my heart is free". In seguito, come riporta Hugh Honour, questa frase sarebbe stata sostituita con l'iscrizione:

"Fom Different Parents, different Climes we came,
at different Periods:" Fate still rules the same
Unhappy Youth while bleeding on the ground;
'Twas YOURS to fall – but MINE to feel the wound. (1989:89)

Nonostante Stedman avesse il compito di sedare la rivolta, Jan Nederveen Pieterse commenta: «Stedman's work represents slaves as human beings and with sympathy. Some of the later editions of his work carried abolition proposals as a supplement» (1992:57).

Inoltre nel manoscritto originale l'autore aveva spesso fatto paragoni tra la schiavitù in America e il lavoro forzato in Europa, ma questi passaggi vennero eliminati dall'editore. Hugh Honour scrive:

some passages were deleted altogether – not only descriptions of his sexual relations with black women but also comparisons between slavery in America and forced labor in Europe, including impressed service in the navy. (1989:87)



Fig. 10

REVENGE TAKEN BY THE BLACK ARMY (1805)

Stampa

J. BARLOW

Nel 1805 Marcus Rainsford scrisse *An Historical Account of the Black Empire in Haity*, uno dei primi resoconti in cui venne data un'interpretazione positiva della rivoluzione haitiana (1791-1804). Molte delle immagini presenti all'interno del libro furono illustrate sulla base dei disegni dello stesso Rainsford.

J. Barlow illustrò *Revenge Taken by the Black Army*. L'immagine mostra la vendetta dei neri contro l'esercito francese: ricorrendo agli stessi metodi di tortura utilizzati abitualmente dai loro nemici, i membri della *Black Army* hanno innalzato un gran numero di forche sulle quali hanno giustiziato i francesi catturati. Barlow dipinge sui volti dei soldati neri un'espressione crudele e allo stesso tempo divertita di fronte al prigioniero agonizzante in primo piano. Gli haitiani, inoltre, indossano una divisa francese e questo accentua il senso di oltraggio nei confronti dell'esercito avversario.

Secondo le fonti storiche, a seguito della sconfitta in uno scontro il comandante francese Rochambeau era riuscito a catturare molti neri, che

erano stati torturati per tutta la notte. Nonostante il leader della rivolta, Toussaint L'Ouverture, dissuadesse i compagni dalla vendetta,

according to Rainsford, his successor Dessalines who had also taken prisoners “could no longer forebear; he instantly caused a number of gibbets to be formed, selected the officers whom he had taken, and supplying the deficiency with privates, had them tied up in every direction by break of day, in sight of the French camp [...]; a retaliation, the justice of which however it is lamented, cannot be called in question”. (Honour 1989:94)

L'immagine capovolge la situazione raffigurata in *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows*¹⁰ di William Blake: qui sono i bianchi a sperimentare sulla propria pelle le feroci torture inflitte per secoli agli schiavi africani.

Le immagini che raffiguravano i neri in ribellione abbondarono negli anni della rivoluzione haitiana, descrivendone tutta la violenza secondo una raffigurazione in evidente contrasto con il docile schiavo dell'emblema abolizionista¹¹.

¹⁰ William Blake. *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows* (1792) v. *supra* pag. 35.

¹¹ Josiah Wedgwood. *Am I not a Man and a Brother?* Medaglione. (1787) v. *infra* pag. 61.

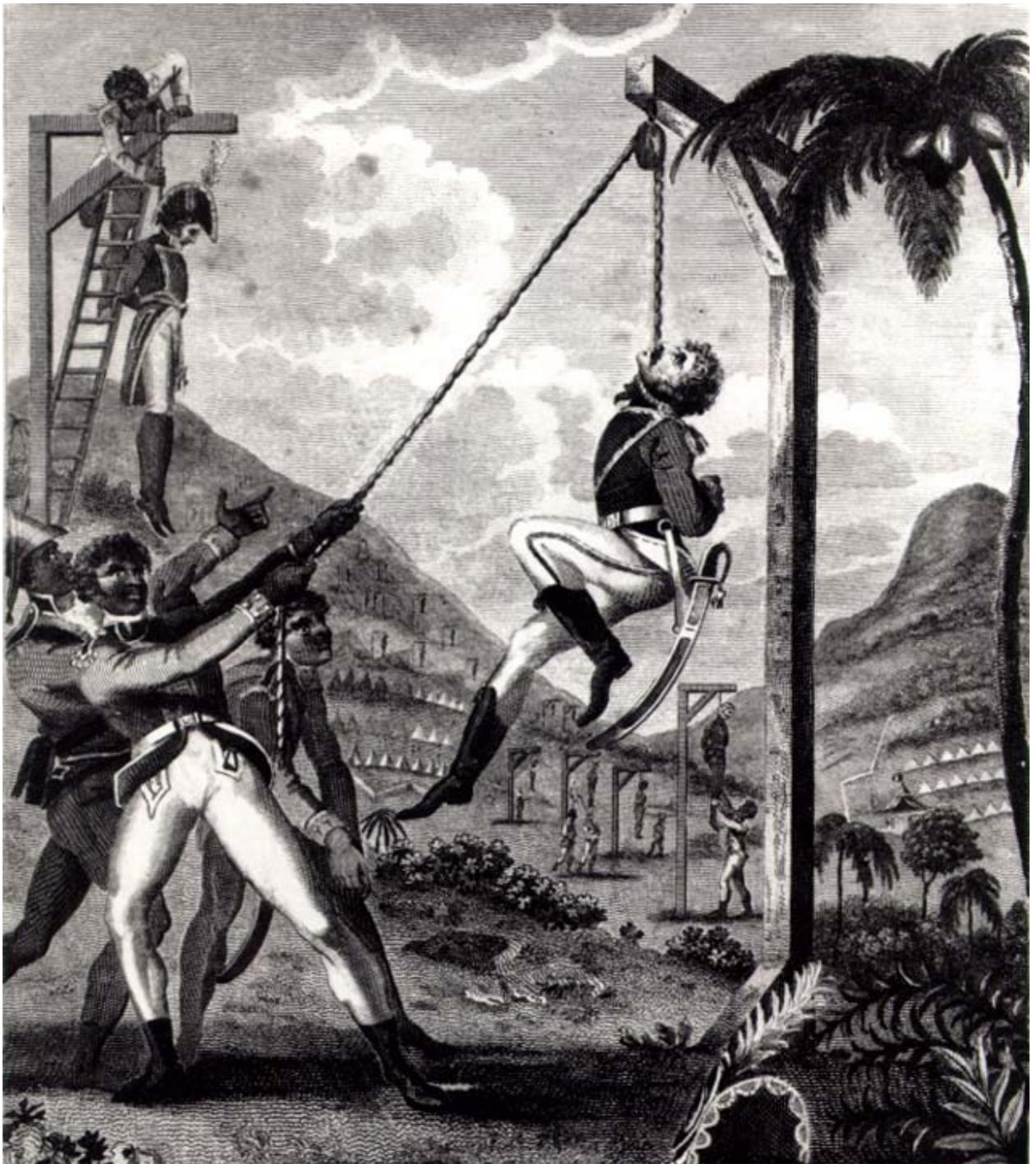


Fig. 11

CHÂTIMENT DES QUATRE PIQUETS DANS LES COLONIES (datato 1849)

Tela

MARCEL ANTOINE VERDIER

Questo grande quadro fu dipinto da Marcel Verdier per l'esposizione al "Salon" di Parigi nel 1843, ma venne rifiutato dalla giuria perché considerato troppo provocatorio.

Esso mostra la flagellazione di uno schiavo nero che aveva tentato la fuga e ricorda vagamente l'illustrazione di William Blake *The Execution of Breaking on the Rack*¹². Denudato, con mani e piedi legati a quattro paletti fissati a terra, lo schiavo tenta invano di dimenarsi. Raffigurando il nero con i pugni serrati e il volto distorto dal dolore, Verdier volle enfatizzare tutta la sua sofferenza. Ad aumentare l'atrocità della scena è la disumana indifferenza del padrone (sulla sinistra) che, insensibile alle grida, fuma tranquillamente un sigaro con aria distratta. La moglie gli siede accanto, per niente turbata; solo il bambino le si aggrappa terrorizzato. Altri schiavi, sullo sfondo, lavorano nella piantagione.

Rimandi alla schiavitù e ai maltrattamenti sono la catena al collo dell'africano che si trova sulla destra rispetto all'europeo e lo strumento di tortura appoggiato a terra in primo piano.

¹² William Blake. *The Execution of Breaking on the Rack* (1793) v. *supra* pag. 41.

L'opera fu esposta al "Bazar Bonne-Nouvelle" nel 1843, ma l'unica versione conosciuta del dipinto è datata 1849 ovvero un anno dopo l'abolizione della schiavitù nelle colonie francesi. Hugh Honour nega la possibilità che esistano due versioni dello stesso quadro, ma crede che la data possa essere stata aggiunta dal pittore per evitare il riferimento alle colonie francesi:

It seems less probable that Verdier can have painted two large pictures of the same subject than that he added the date to remove the scene from French territory, converting by a stroke of the brush a scene which might trouble the national conscience into one which could arouse no more than righteous indignation, at the persistence of slavery elsewhere. (1989:154)



Fig. 12

LA SENSIBILITY:

THE FOUR TIMES OF DAY – MORNING (1738)

Stampa

WILLIAM HOGARTH

Nella serie pittorica *The Four Times of Day* William Hogarth colloca i suoi personaggi nello squallido ambiente dei quartieri popolari di Londra.

L'artista compose la prima tavola, *Morning* (ambientata a Covent Garden), con lo scopo di generare nel pubblico compassione per le condizioni di vita dei neri e di criticare il falso atteggiamento di carità che gli inglesi mostravano nei confronti dei poveri.

Al centro dell'immagine, un'anziana signora si dirige in chiesa in una gelida mattinata invernale. Sulla destra, davanti a una taverna (che nelle opere di Hogarth è il tipico luogo di ritrovo delle classi basse), staziona un gruppo di prostitute. All'atteggiamento freddo e altezzoso della *churchgoer* Hogarth contrappone la lascivia delle prostitute, che intrattengono gli uomini con la loro sensualità o cercano un po' di calore vicino al fuoco. Accovacciata accanto al falò, l'artista colloca anche la figura più straziante: quella di una mendicante nera che chiede l'elemosina all'anziana signora, totalmente indifferente alla sua supplica. Lo stato della povera donna è pietoso, come scrive David Dabydeen:

«She is a poignant figure, her cold and tattered condition and her sorrowful expression conveying the painfulness of the daily existence of the London poor» (1987:121).

Secondo David Dabydeen, ponendola accanto al fuoco Hogarth riesce a ricollocarla nel suo ambiente naturale:

Shivering in the cold and wrapped from head to toe in an old blanket, she is far removed from her reputed nakedness in the tropical climate of Africa, far removed from her 'natural' condition. The bonfire helps to locate her previous habitat, recalling as it does travel book illustrations of 'savages' grouped around the campfires. (*Ibidem*)

Lo scopo dell'opera è satirico in quanto l'idea tradizionale della rettitudine morale della *white middle-class* viene capovolta: nella fredda indifferenza della donna alla richiesta di carità da parte della mendicante, «[Hogarth] not only exposes her fraudulent piety but also debunks the prevailing self-righteous attitude about white people's charitableness in Christianizing their 'savage' inferiors» (*Ibidem*).

Il cinismo di Hogarth è evidente: la società inglese voleva dare di sé un'immagine caritatevole, ma sotto l'apparenza c'erano solo materialismo e ipocrisia. Il governo e la Chiesa, al contrario di quanto proclamavano, contribuivano solo a continuare l'assoggettamento dei poveri e non si interessavano della loro protezione ed educazione, come suggerisce

David Dabydeen (1987:116). Ad esempio i membri del Georgia Scheme (fondato da James Oglethorpe negli anni Trenta), con la giustificazione di istituire un progetto per la conversione dei selvaggi, si occupavano in realtà esclusivamente della cura dei propri interessi economici. Lo scopo ufficiale era la creazione di una nuova colonia in Georgia nella quale sarebbero stati trasportati gli inglesi impoveriti, che avrebbero lavorato in armonia e uguaglianza con indiani ed africani battezzati e convertiti al cristianesimo.

In realtà, per il vescovo Edmond Gibson (uno dei membri) questo non era altro che un modo per estendere la giurisdizione della diocesi di Londra nelle colonie americane. Inoltre, «Gibson reassures slaveowners that [...] baptising blacks would be economically more profitable, for their black slaves, [...] would work even harder to fulfil the expectations of their Creator» (Dabydeen 1987:119). Anche John Gonson «as a magistrate [...] stood to gain from the process of transportation which, [...] was big business» (Dabydeen 1987:116-117). Lo stesso James Oglethorpe, che si poneva come un liberatore degli schiavi, ne possedeva molti nella sua piantagione in Carolina.



MORNING

Fig. 13

A LADY AND HER CHILDREN RELIEVING A COTTAGER (1781)

Olio su tela

WILLIAM REDMORE BIGG

Il dipinto mostra una situazione apparentemente opposta a quella raffigurata in *Morning*¹³ di William Hogarth.

Qui William Redmore Bigg ritrae un atto di benevolenza: una donna incita il figlio a fare l'elemosina ad una povera vagabonda. La madre è in piedi al centro del dipinto e i due figli le sono accanto; dietro di loro c'è un servo nero e, al lato della strada, è seduta la mendicante con un bambino tra le braccia e un cestino quasi vuoto al fianco.

La donna in piedi insegna ai figli i doveri morali e le responsabilità della *gentry* nei confronti dei poveri. La virtù della carità è raffigurata come un dovere cristiano che, a parere di Beth Fowkes Tobin, è ripreso simbolicamente anche dall'abito del bambino che fa l'elemosina:

The boy's white robe with blue sash, his golden curls, his round straw hat that looks like a halo, and his outstretched hand, all reminders of innumerable portrayals of Jesus, underscore the Christian nature of his charitable act. (1999:48)

¹³ William Hogarth. *The Four Times of Day – Morning* (1738) v. *supra* pag. 53.

Alla fine del XVIII secolo, infatti, si era assistito ad una sorta di revival religioso e alla nascita dei primi movimenti abolizionisti. Fu il filantropo Granville Sharp, negli anni Settanta del Settecento, il primo ad attaccare violentemente l'istituzione della schiavitù in Inghilterra. I Quaccheri, membri della Society of Friends e proseliti del movimento evangelico, intrapresero le prime agitazioni per l'abolizione del commercio degli schiavi nelle colonie britanniche in America. Negli anni Ottanta era ormai luogo comune considerare la schiavitù in antitesi ai valori cristiani, come afferma Beth Fowkes Tobin (1999:51). Inoltre, la carità era diventata un'attività alla moda tra le classi ricche, a seguito della pubblicazione del romanzo *The Man of Feeling* (1771) di Henry Mackenzie.

In realtà quello degli inglesi nei confronti dei poveri e degli schiavi africani era un atteggiamento paternalistico e conservatore. In riferimento all'azione caritatevole mostrata nel dipinto di Bigg, Beth Fowkes Tobin spiega: «This act of charity is therefore ultimately conservative; its aim is to idealize and promote the old society's paternalistic and hierarcical social order» (1999:53). Infatti, nel quadro sono mantenute spazialmente e ideologicamente consolidate gerarchie sociali, razziali ed economiche. Il *black page*, che indossa una livrea, è ad

una certa distanza di rispetto dai suoi padroni; inoltre, sia lui che la mendicante si trovano ai lati estremi del dipinto, rinforzando così la loro condizione di dipendenza dalla benevolenza della donna e rispettando i rispettivi ruoli sociali.

Nel dipinto, il pittore vuole rappresentare la nascita di un nuovo impero inglese che cerca la propria legittimità nella superiorità morale, «one that rewrote exploitation and self-interest as altruism and exercised its benevolent power not only on its own working class but on its colonial subjects as well» (Fowkes Tobin 1999:55).



Fig. 14

- 1) **AM I NOT A MAN AND A BROTHER?** (1787)
Medaglione in diaspro
Fabbrica di Josiah Wedgwood
- 2) **AM I NOT A WOMAN AND A SISTER?** (1837)
Stampa. Da *Slavery illustrated in Its Effects upon Women* di
George Bourne

Il medaglione con incisa la figura di un africano inginocchiato e la scritta *Am I not a Man and a Brother?* fu la prima immagine del movimento abolizionista nel XVIII secolo.

Una prima mozione riguardante l'abolizione del commercio degli schiavi fu presentata al Parlamento inglese nel 1776 da David Hartley, «on the grounds that “the slave-trade was contrary to the laws of God, and the rights of men”» (Boime 1990:22), ma fu rifiutata. Nel 1787 venne creata a Londra la Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade. A tre dei suoi membri fu assegnato il compito di creare un emblema e fu accettata la proposta di Joseph Woods: un africano in catene inginocchiato, sotto al motto *Am I not a Man and a Brother?* Il medaglione fu prodotto nella fabbrica di Josiah Wedgwood e ben presto iniziò ad essere rappresentato su bracciali, spille e cammei. «Such ornaments identified their wearers as members of a kind of philanthropic elite [...]

at a time when sensibility was highly esteemed by writers and readers of larmoyant novels» commenta Hugh Honour (1989:63).

Cinquant'anni dopo fu prodotta una versione femminile dell'emblema, che recava il motto *Am I not a Woman and a Sister?* Molte donne avevano partecipato ai movimenti abolizionisti sin dai primi anni e questa immagine sottolinea la connessione di questi movimenti con quelli per i diritti delle donne: l'interesse era rivolto principalmente alla condizione delle schiave, vittime di abusi sessuali da parte dei coloni bianchi.

Questi emblemi promossero una nuova immagine stereotipata dello schiavo africano. Le loro iscrizioni formulavano in pochissime parole concetti già familiari, come afferma Hugh Honour: «The inscription echoes both Christian beliefs in the equality of mankind before God and enlightened theories of natural law» (*Ibidem*). L'abolizionismo, infatti, fu anche una manifestazione dell'illuminismo con i suoi ideali di uguaglianza e fratellanza. Inoltre, la nudità del nero avrebbe un significato preciso, sempre secondo Hugh Honour: «His nudity is both ideal and realistic, classical and modern, heroic and pathetic. A nude figure, [...], signified the essential nobility and freedom of man» (*Ibidem*). La postura è eloquente: il nero è inginocchiato con le mani congiunte e gli occhi rivolti verso l'alto, in segno di gratitudine. In questo modo

viene sottolineata l'umiltà degli africani, ma anche la loro inferiorità nei confronti dei bianchi. Spiega il critico: «the kneeling posture was not without discriminatory implications at a time when members of the upper classes [...] did not kneel when praying, even in church» (1989:64).

Fu proprio l'emblema dell'abolizionismo a divulgare l'ideale dello schiavo docile, grato ai bianchi per la loro benevolenza.



Fig. 15



Fig. 16

**BRITANNIA GRANTING LIBERTY TO FOUR
BLACK SLAVES** (1809)

Illustrazione per *The West Indies, a Poem in Four Parts* in *Poems on the Abolition of the Slave Trade* di James Montgomery

ROBERT SMIRKE

Nel 1807 il Parlamento inglese abolì definitivamente la tratta degli schiavi e gli abolizionisti vinsero finalmente la loro causa. I sostenitori della schiavitù, al contrario, prevedevano l'imminente rovina dei coloni nelle Indie Occidentali e, in segno di rispetto, «references to injustice and inhumanity were removed from the preamble of the bill which stated only that it was “expedient” that the trade be abolished» (Honour 1989:97).

Poems on the Abolition of the Slave Trade di James Montgomery fu pubblicato nel 1809 per celebrare l'evento. In una delle illustrazioni di Robert Smirke è rappresentato il trionfo della benevolenza dei bianchi. L'artista identifica la Gran Bretagna con la figura di una donna bianca seduta su un trono che porge la benefica mano all'africano ai suoi piedi, inginocchiato in segno di gratitudine e deferenza, ma anche di sottomissione. Robert Smirke vuole rappresentare la Gran Bretagna anche come la protettrice delle donne, dei vecchi e dei bambini e per questo pone altri neri sullo sfondo che la ossequiano; dai loro piedi e

dalle loro braccia pendono ancora delle catene, perché l'abolizione della schiavitù verrà raggiunta in Inghilterra solo nel 1833. Come spiega Jan Nederveen Pieterse:

The English Abolition Society, founded in 1787, was directed against the slave trade, not against slavery. [...] Not until 1823 [...] The Society for the Gradual Abolition of Slavery, gives a little more insight into the situation (1992:59).

Smirke colloca la donna che personifica la Gran Bretagna in una posizione di preminenza, innalzandola su un piedistallo ed enfatizzando così la superiorità degli europei sulla razza africana. L'abolizione del commercio degli schiavi, infatti, era considerata un trionfo della civiltà occidentale.

La decisione ufficiale a favore dell'abolizione, comunque, fu basata non solo su questioni morali, ma anche su mere considerazioni economiche.

Lo spiega Albert Boime:

By 1807 British trade no longer relied on the West Indies as before, and English entrepreneurs wanted to expand their interests in West Africa and seek new avenues of wealth other than the unwieldy system of slavery. Legitimate trade and manufacture could not thrive in areas where slave trading was still active, since African merchants and chiefs found it more profitable to export slaves than to exploit indigenous resources. (1990:55)



Fig. 17

MONUMENTO FUNEBRE A CHARLES JAMES FOX
(1812-22) Marmo
RICHARD WESTMACOTT

Charles James Fox, membro del Parlamento inglese per trentaquattro anni, morì poco dopo l'abolizione della legge sul commercio degli schiavi. Le sue parole sono riportate da Hugh Honour:

Charles James Fox remarked that he had been a member of Parliament for thirty-four years and "if I had done nothing else, but had only been instrumental in carrying through this measure, I should think my life well spent". (1989:97-98)

Fox era stato il promotore di molte altre cause "illuminare": limitazione del potere della corona, emancipazione dei cattolici, libertà di stampa, riconoscimento degli Stati Uniti.

Fu molto appropriata la scelta di Richard Westmacott, che inserì la figura di un nero in ginocchio nel monumento alla memoria di Fox. Si tratta di una composizione allegorica: «the black is [...] the personification of Africa mourning Fox who dies in the arms of Liberty with Peace weeping at his feet» (Honour 1989:98). Il nero è seminudo: Westmacott scolpì nel marmo un fisico robusto e vigoroso che sembrò ricevere addirittura l'ammirazione di Antonio Canova, come afferma Hugh Honour (1989:100). La posizione, invece, richiama alla mente l'umile e

docile figura del famoso emblema abolizionista di Wedgwood intitolato *Am I not a Man and a Brother?*¹⁴. Nel XIX secolo si era diffuso, infatti, lo stereotipo dell'africano che rendeva omaggio umilmente ai propri benefattori. Come afferma Albert Boime:

The formula for sculpture in the nineteenth century generally positioned subordinate, accessory, or complementary figures in kneeling positions. Such figures pay homage in the peripheries of a public monument to the “great ones” depicted on the pedestal, or, when occupying the same space as the protagonists, do so in acknowledgment of their “deliverance” from oppression, plague, or natural calamity. (1990:170)

¹⁴ Josiah Wedgwood. *Am I not a Man and a Brother?* Medaglione. (1787) v. *supra* pag. 61.

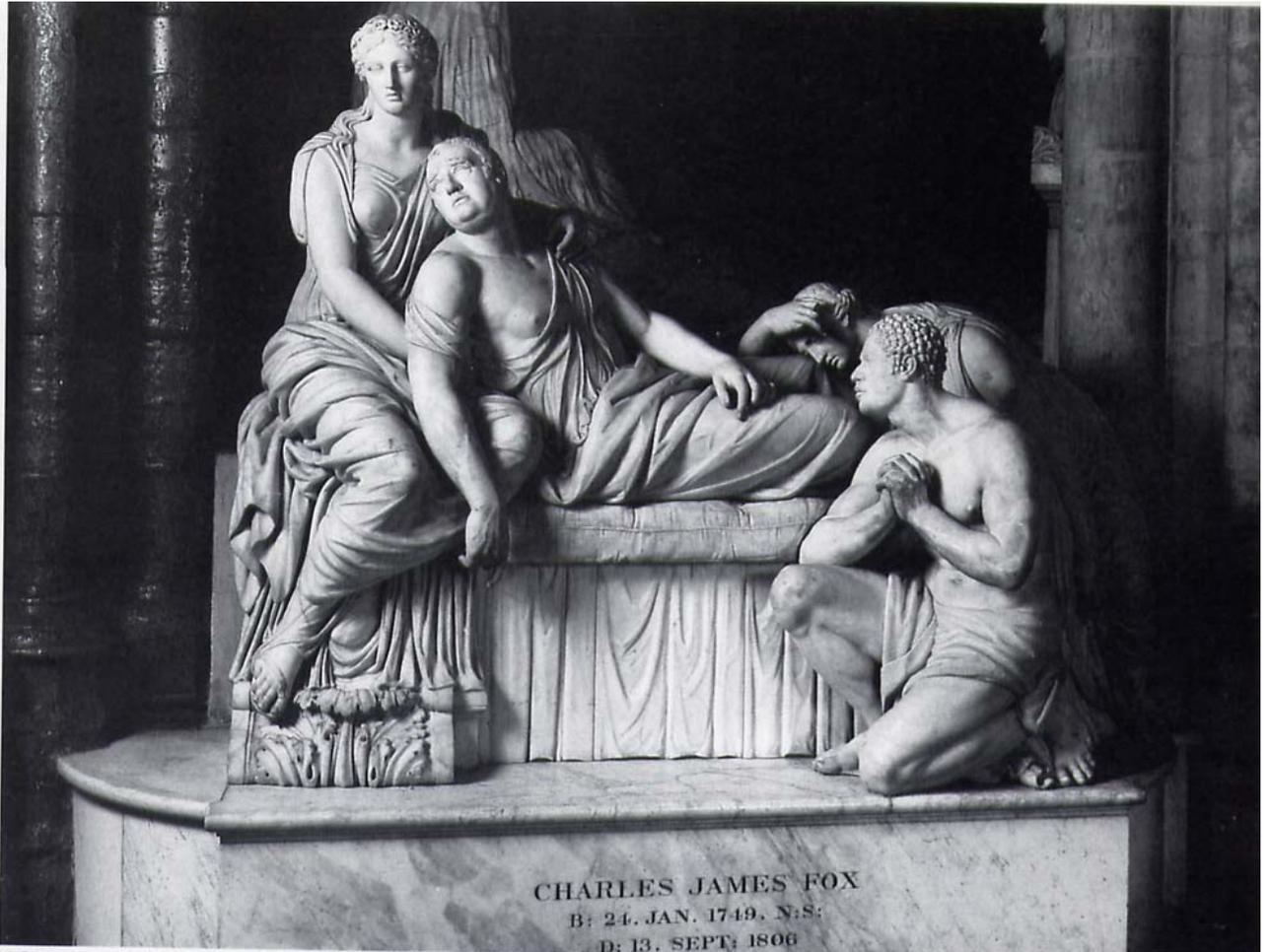


Fig. 18

**1) MEDAGLIA PER LA COMMEMORAZIONE
DELL'ABOLIZIONE DELLA SCHIAVITÀ NELLE
COLONIE INGLESÌ (1834)**

Rame

CHARLES FREDERICK CARTER

**2) TO THE FRIENDS OF NEGRO EMANCIPATION
(1834) ALEXANDER RIPPINGILLE**

Le due immagini celebrano l'abolizione della schiavitù in Gran Bretagna e in tutte le colonie inglesi nel 1833, anno in cui la legge per l'emancipazione degli schiavi fu votata in Parlamento; nel 1834 il re diede il suo consenso e nel 1838 essa entrò definitivamente in vigore.

Sia sulla medaglia che sull'illustrazione è raffigurato uno schiavo emancipato che sorride con le mani alzate. Nell'illustrazione di Alexander Ripplingille l'uomo è circondato da figure gioiose che sembrano formare un'allegria famiglia; uno di loro tiene in mano delle catene spezzate che simboleggiano la fine dell'oppressione. Sulla medaglia sono incise le parole *God I adore. England I revere. Now I am free*, le quali rivelano la gratitudine di tutti i neri che, grazie alla benevolenza degli inglesi, possono essere finalmente uomini liberi. Le immagini di emancipazione, in realtà, enfatizzano la superiorità della morale e della cultura bianca. Infatti, Albert Boime puntualizza:

Images of emancipation [...] were designed to emphasize the dependance of the emancipated slaves upon their benefactors as well as

their ongoing need for the culture and the guidance of their liberators. Thus emancipation is shown to have occurred under controlled conditions that muted the idea of self-sufficiency and independence. (1990:171)

Nel 1833 la schiavitù era stata abolita solo dalla Danimarca e dall'Inghilterra; quest'ultima si era impegnata a sollecitare le altre nazioni affinché seguissero il suo esempio. Thomas Fowell Buxton (una delle figure fondamentali dell'abolizionismo sin dagli anni Venti) era molto impegnato in questa operazione soprattutto per proteggere gli interessi commerciali inglesi. La legalità della schiavitù nelle altre nazioni, infatti, ostacolava il libero commercio e la crescita economica dell'Inghilterra.

Albert Boime afferma:

[Thomas Fowell Buxton] had long felt that Africa would be far more profitable for England if the trade in slavery were abolished and Africans encouraged with English capital to exploit the "boundless" mineral and agricultural resources of West Africa. (1990:68)



Fig. 19



Fig. 20

PROCLAMATION DE LA LIBERTÉ DES NOIRS AUX COLONIES (1849)

Tela

FRANÇOIS BIARD

François Biard dipinse *Proclamation de la liberté des noirs aux colonies* per celebrare l'emancipazione degli schiavi su tutto il territorio francese: l'abolizione della schiavitù fu proclamata il 27 aprile 1848. Fu lo Stato francese a comprare e, forse, anche a commissionare l'opera.

Il quadro mostra la gioia e l'esaltazione dei neri all'annuncio della libertà da parte del funzionario francese ritratto sulla sinistra. Due figure poste al centro si abbracciano entusiaste e stringono tra le mani le catene che non dovranno più portare, mentre altri si inginocchiano ai piedi dei bianchi. La scena è conforme ai canoni tradizionali dell'iconografia dell'emancipazione:

The idealization of the emancipation moment manifested itself in all the visual media that showed exulting seminude blacks holding up broken manacles and kneeling in gratitude to formally clad whites (Boime 1990:171).

Ancora una volta i bianchi sono rappresentati come benefattori; in realtà, essi non avevano restituito altro agli africani se non un diritto che appartiene a tutti gli uomini. È questo ciò che afferma Hugh Honour:

White abolitionists tended to regard emancipation as a gift they had conferred on the “poor slaves” rather than the restitution of a right that had been taken away. European responsibility for initiating the Atlantic slave trade was forgotten in images of its abolition which was represented as a triumph for Western civilization. (1987:168)

Gli inglesi, in particolare, erano orgogliosi per essere stati promotori dell’emancipazione e, soprattutto, per il successo riscosso nel persuadere le altre potenze europee ad attuare lo stesso piano. Questo dipinto ne è la prova evidente.



Fig. 21

IL MITO DEL BUON SELVAGGIO E LE RAFFIGURAZIONI DI ANIMALI

Il secondo capitolo della tesi è suddiviso in due sezioni: nella prima è rappresentata la diffusione dell'iconografia del "buon selvaggio" in Europa. Nella seconda, invece, si tenta di dimostrare la consuetudine iconografica, nell'arte occidentale coeva, di considerare gli africani e gli animali sullo stesso piano e sottolinearne le affinità fisiche.

Le prime otto immagini ritraggono delle popolazioni selvagge. Con le grandi esplorazioni del XV secolo, infatti, gli europei iniziarono la conquista di nuovi continenti e vennero a contatto con le popolazioni indigene. Va fatta una distinzione tra il tipo di conquista ispano-portoghese e quella franco-britannica. Gli spagnoli e i portoghesi trasportarono in America un elevato numero di schiavi, comprati in Africa per lavorare nelle miniere. All'inizio si trattava di un sistema attuato principalmente da avventurieri, senza una organizzazione precisa; in seguito, l'amministrazione spagnola attuò un rigido sistema monopolistico che escludeva ogni commercio delle colonie con gli altri Stati. Gli inglesi e i francesi, invece, diffusero il sistema delle piantagioni estensive (cotone, caffè, tabacco, zucchero); essi affidarono la tratta degli

schiavi a grandi compagnie commerciali e dotarono le loro colonie di un'ampia autonomia.

Le descrizioni dei primi esploratori fornivano un'immagine negativa degli indigeni: si trattava di popolazioni pagane, prevalentemente nomadi e prive di leggi che regolassero la comunità (era il caso degli indiani d'America descritti da Samuel de Champlain in *Des Sauvages, ou, Voyage de Samvel Champlain* del 1603 o da Pierre Biard in *Relations des Jésuites* del 1611, ad esempio). Alcuni intellettuali, comunque, fornirono anche delle descrizioni positive. Tra questi vi era Michel de Montaigne (*Des Cannibales*, 1580). Come ci ricorda Jan Nederveen Pieterse:

Montaigne's opinion of the Indians was mild and positive by comparison with his views on many European customs. [...] Montaigne's playful idealization of the Tupinambà concerned among other things their methods of warfare: 'Their conduct of war is so perfectly noble and generous... the war has no ground amongst them but the contest of virtue'. (1992:32)

Osservazioni come questa diedero vita al mito del “buon selvaggio”, che ebbe ampia diffusione nel corso del XVIII e del XIX secolo. Secondo questo mito, gli indigeni vivevano in uno “stato di natura”, senza leggi che discriminassero degli individui a favore di altri. Ter Ellingson (2001:xv) afferma che il termine “nobile selvaggio” fu inventato da Marc

Lescarbot nel 1609 e sottolinea che la paternità del mito è solitamente attribuita a Jean Jacques Rousseau, sebbene sembra che non ci sia un unico autore all'origine di questo concetto. Rousseau credeva che la storia dell'umanità fosse divisa in vari stadi evolutivi e che nello "stato di natura" l'uomo vivesse in pace; solo con la nascita della società egli avrebbe conosciuto la guerra, a causa della nascita del concetto di "proprietà" e delle usurpazioni dei ricchi a discapito dei poveri. Questo pensiero è espresso in *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) e Maurice Cranston ne fa un riassunto:

There Rousseau imagines the first founder of civil government as a wily rich man saying to the poor: 'let us unite... let us institute rules of justice and peace... instead of directing our forces against each other, let us unite them together in one supreme power which shall govern us all according to wise laws'. The poor [...] agree; they do not see that in setting up a system of positive law they are transforming existing possessions into permanent legal property and so perpetuating their own property as well as the wealth of the rich. And so, Rousseau puts it, 'all ran towards their chains, believing that they were securing their liberty'. (1991:303-304)

Secondo Rousseau la società non favoriva la pace tra gli uomini. Molti altri intellettuali nel corso del XVIII secolo utilizzarono la contrapposizione selvaggio-civilizzato come spunto per una critica sociale: «[it] served a nostalgic and implicitly political purpose, as a

recollection of an era that within Europe was past» (Nederveen Pieterse 1992:32).

Nella seconda sezione di immagini proposta in questo capitolo è rappresentato il diffondersi di un concetto molto diverso da quello fin qui esposto. Gli europei ritenevano che gli africani fossero per caratteristiche anatomiche molto più simili alle scimmie piuttosto che agli uomini e avvallavano questa affermazione attraverso studi scientifici specifici: in questo modo la presunta superiorità dei bianchi sui neri sembrava trovare una giustificazione scientifica.

Nei dipinti gli africani erano spesso raffigurati accanto agli animali. Ad esempio in *The Family of Sir William Young, Baronet*¹ di Johan Zoffany, il giovane nero è messo a confronto con il cane e il cavallo. *The Orang-Outang Carrying Off a Negro Girl*², invece, illustra la leggenda secondo la quale le nere avevano delle relazioni sessuali con le scimmie.

Nel XIX secolo, parallelamente allo studio della cosiddetta catena evolutiva, cresceva rapidamente il razzismo scientifico, che basava le proprie teorie su osservazioni fisiognomiche dalle quali erano tratte considerazioni sulle capacità intellettuali dei soggetti esaminati. Ne sono

¹ Johan Zoffany. *The Family of Sir William Young, Baronet* (1770) v. *infra* pag. 103.

² Anonimo. *The Orang-Outang Carrying Off a Negro Girl* (1795) v. *infra* pag. 107.

testimonianza le immagini che mettono a confronto volti e teschi di africani con quelli delle scimmie³.

La fisiognomica, la scienza che studia i tratti somatici del volto, si era diffusa in Occidente nel XIII secolo grazie alle prime traduzioni di trattati arabi, nei quali confluivano sia tendenze astrologiche che tendenze naturaliste. I tentativi di osservazione naturale del corpo si mescolavano alla convinzione che il temperamento delle persone potesse determinare le fattezze del volto. Nel XVIII secolo i naturalisti avevano abbandonato la fisiognomica antica e Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (1992:78) affermano che i tratti del viso cessarono di essere considerati il riflesso dell'anima. Così i testi di fisiognomica si inserirono in un contesto nuovo che dava maggior valore alla razionalità scientifica.

Infatti Courtine e Haroche continuano:

Se prima l'acutezza dello sguardo sembrava essere sufficiente, ora l'osservazione va in cerca di strumenti adeguati: si sviluppa così la craniometria. Se prima il colpo d'occhio era l'unico e il solo gesto possibile, ora lo sguardo si scompone in una complessa catena di operazioni: sezionare, misurare, comparare, classificare. (1992:78)

³ Anonimo. *The Science of Race in a Nutshell* (1850); Josiah Nott e George Gliddon. *Science and the Subhuman* (1857) v. *infra* pag. 113.

Nel XVIII secolo si aveva una conoscenza quasi completa dell'osteologia del cranio e il volto di un uomo non era più considerato rivelatore della sua personalità: «[s]i leggono allora nel viso, non più il temperamento o gli umori, il carattere o le passioni, ma gli ordini soggiacenti delle specie, la razza, la nazionalità, l'età» (Courtine e Haroche 1992:82). Fu in questo contesto che si diffusero le teorie secondo le quali le caratteristiche anatomiche dei neri erano molto simili a quelle delle scimmie.

LA NATURA E IL MITO DEL BUON SELVAGGIO:

SAVAGE RELIGION (XVI sec) JACQUES LE MOYNE

In conseguenza delle grandi scoperte geografiche, alla fine del Quattrocento le nazioni europee iniziarono ad espandersi nei territori d'Oltreoceano. All'interno dei vari resoconti di viaggio fu dato molto spazio alla descrizione degli indigeni: questi vivevano in uno "stato di natura", non avevano alcun tipo di comunità regolata da leggi e il loro sostentamento principale derivava dalla caccia.

Jacques Le Moyne, artista ed esploratore vissuto nel XVI secolo, ritrae un gruppo di indiani in Florida mentre immolano un cervo al Sole. Si tratta di una bellissima immagine che, secondo Ter Ellingson, «still shows similarities to biblical illustrations of the idolatrous worship of the Golden Calf by the Children of Israel» (2001:45).

La maggior parte dei viaggiatori-esploratori, in questo periodo, sembra non riflettere molto sul significato del *modus vivendi* dei selvaggi. Come spiega ancora Ter Ellingson:

[Travellers] seem to wander almost at random between positive and negative interpretations of what they observe; but even in relatively neutral

or positive moments, negative overtones make their appearance, giving a generally negative cast on the whole. (2001:47)

Come dimostra anche questa immagine, le descrizioni da parte dei primi esploratori non sono particolarmente positive e la parola “selvaggio” assume una connotazione negativa. In realtà il termine deriva dal latino *silvaticus* e significa semplicemente “abitante del bosco”. È nel Medioevo che nasce la distinzione tra terra coltivata e foresta, tra uomini civilizzati e uomini che vivono in *a state of nature*. Inizialmente tale opposizione rimane circoscritta ai popoli europei poi, dal XVI secolo, il termine *savage* inizierà ad essere usato unicamente per caratterizzare le popolazioni extra-europee, come afferma Nederveen Pieterse (1992:31).

La contrapposizione tra “selvaggio” e “civilizzato” ha per Ter Ellingson anche un valore politico:

the symbolic opposition between “wild” and “domesticated” people, between “savages” and “civilization”, was constructed as part of the discourse of European hegemony, projecting cultural inferiority as an ideological ground for political subordination. (2001: xiii)



Fig. 22

SAVAGE BEAUTY (XVI sec) **THEODOR DE BRY**

L'idea di “selvaggio” che si sviluppò in Europa nell'età delle grandi esplorazioni si basava sulle descrizioni degli indigeni da parte degli esploratori rinascimentali, ma era anche influenzata dagli ideali di virtù ripresi dalla mitologia classica.

Questo influsso è particolarmente evidente nell'opera di Theodor De Bry, in cui dei guerrieri africani sono ritratti come dèi greci nudi e identificati come abitanti della leggendaria “Età dell'Oro”.

Il mito descriveva l'esistenza di un'età dell'oro, nella quale gli europei vivevano in uno “stato di natura” (proprio come facevano i selvaggi delle nuove terre esplorate) e la loro esistenza era caratterizzata da moralità e prosperità. Con la civilizzazione, sarebbero poi nati corruzione ed egoismo e, quindi, degenerazione. Come afferma Ter Ellingson: «[from] the Golden Age of mankind [...] men had degenerated in their rise to civilization» (2001:25).

Gli africani di De Bry sembrano così vivere in una sorta di universo temporale parallelo. Ter Ellingson, ad esempio, scrive:

By projecting the Indians as a mirror image of the European past, it excluded them from a cultural present in which laws, books, and judges, and above all the property distinctions of “mine” and “thine”, were the indispensable foundation blocks of civil society. (2001:26)

Inoltre, l'adozione di questi modelli idealizzati ripresi dalla mitologia greco-romana ha anche uno scopo politico, perché nasconde un'implicita critica alla nostra organizzazione sociale, descrivendo con nostalgia un'epoca felice ormai trascorsa, come nota Jan Nederveen Pieterse (1992:32).

La rappresentazione dei selvaggi di Theodor De Bry è, quindi, sicuramente positiva ed opere come la sua sono all'origine dello sviluppo del mito del “Nobile Selvaggio”, che Ter Ellingson interpreta come: «a mythic personification of natural goodness by a romantic glorification of savage life» (2001:1).

Questa rappresentazione, inoltre, anticipa in un certo senso quello che sarà il pensiero del teorico del Neoclassicismo Johann Joachim Winckelmann. Venuto a contatto con il mondo dell'arte greca intorno al 1748, come bibliotecario del conte E. von Bünau, scrisse nel 1755 *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nelle pittura e nella scultura*) e nel 1764 *Geschichte der Kunstes Altertums* (*Storia dell'arte*

nell'antichità). I suoi scritti divennero un manifesto dell'ideale greco nell'educazione e nell'arte e vennero tradotti in molte lingue. Nell'arte greca, anche se conosciuta solo attraverso le copie romane, egli vedeva l'esempio di perfezione assoluta e di nobile semplicità. Le statue greche rappresentavano per lui un'armoniosa fusione di corpo e spirito, realizzata attraverso una scultura che non mostrava mai il tumulto dell'anima o il verificarsi di un evento tragico. Esse rappresentano un'umanità che ha placato le proprie passioni e che per questo suscita un senso di nostalgia e rimpianto. Secondo Winckelmann la grandezza artistica aveva avuto origine in Grecia e solo attraverso l'imitazione degli antichi l'uomo moderno avrebbe potuto raggiungere i valori più alti dell'umanità.

I neri di Blake (come *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows*⁴), descritti nel capitolo precedente, possono essere paragonati alle statue degli “eroi classici” in quanto sono ritratti in tutto il loro stoicismo e la loro “nobile” sofferenza.

⁴ William Blake. *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows* (1792) v. *supra* pag. 35.



Fig. 23

AFRICAN HOSPITALITY (1788-1790)

Tela

GEORGE MORLAND

Fu una strofa della poesia di William Collins *The Slave Trade: A Poem Written in the Year 1788* (nella quale è descritto il medesimo evento) ad ispirare l'argomento al pittore (Honour 1989:71-72).

In questa sua opera, George Morland raffigura un gruppo di africani impegnati a soccorrere degli europei naufragati sulla costa a causa di una tempesta. L'azione è concentrata prevalentemente sulla sinistra del quadro e sullo sfondo sono ancora visibili i resti dell'imbarcazione distrutta. Rappresentati nell'atto di confortare, dissetare e sorreggere i poveri malcapitati, gli indigeni mostrano la loro naturale bontà e riflettono l'ideale del "buon selvaggio" diffuso all'epoca.

Il mito del "buon selvaggio" fu recuperato nel corso del XVIII secolo come spunto per una critica sociale da parte degli intellettuali che deploravano la corruzione della società e, soprattutto, da parte degli abolizionisti, i quali volevano mettere in evidenza tutte quelle qualità di umanità che appartenevano ai *savages*, ma che mancavano ai sostenitori della schiavitù.

A tale proposito, Hugh Honour afferma:

The essential and innate goodness of Africans was a theme on which travel writers as well as abolitionists often dwelt. Parts of Africa were sometimes described as a kind of earthly paradise where life continued to be led as in the Golden Age. (1989:72)

Inoltre, allo scopo di evidenziare la diffusione del mito nel corso del Settecento Hugh Honour utilizza come esempio una citazione di Wesley:

Wesley went on to remark, “when [the savages] are not artfully incensed against each other, live in great union and friendship, being generally well tempered, civil, tractable, and ready to help any that need it”. (*Ibidem*)

Rappresentazioni di naufragi e tempeste erano frequenti all’epoca, perché rispondevano a quell’idea di “sublime” diffusa da Edmund Burke. Ma, pur utilizzando il medesimo soggetto, l’intento di Morland è ben diverso: infatti, la sua vuole essere un’opera didattica che segua quella tendenza moralizzatrice promossa da Diderot e tanti altri intellettuali al suo tempo (*Ibidem*).



Fig. 24

NÈGRES GRIMPANS SUR LES ARBRES

(fine del XVIII secolo) Stampa
CHARLES NICOLAS COCHIN

La rappresentazione di indigeni immersi nella natura corrispondeva ai canoni figurativi del mito del “buon selvaggio”, in quanto simboleggiava quella sorta di paradiso perduto di cui alcuni europei sembravano essere nostalgici.

Molti esploratori europei del XVI e del XVII secolo avevano parlato nelle loro opere della presenza di grandi città nel continente africano. Tuttavia nel corso del XVIII e del XIX secolo queste descrizioni scomparvero. A tale proposito, Jan Nederveen Pieterse commenta:

Even today Africa's cities and city-dwellers tend to remain invisible in the mainstream western imagery of Africa, which prefers scenes in the bush, or the lone baobab tree against an empty sky with the occasional savage in the picturesque outfit. (1992:36)

Nègres Grimpans sur les Arbres ritrae dei selvaggi nudi arrampicati su delle alte palme. Tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, quindi, l'iconografia degli africani era caratterizzata principalmente dall'associazione con la natura, «often the kind of wild and overwhelming landscape which makes human beings appear small» (Nederveen Pieterse 1992:35). In Europa, la rappresentazione dell'Africa

era stereotipata. Infatti Jan Nederveen Pieterse spiega ancora: «To the image of Africa as wilderness belongs the tropical rain forest with its lush vegetation, and the jungle which is proverbially ‘impenetrable’» (*Ibidem*).

Nègres Grimpeurs sur les Arbres dimostra che un'altra associazione tradizionale era quella dell'africano con la palma, «but the coconut tree, now ubiquitous, was a European importation from the Indian Ocean» (Nederveen Pieterse 1992:36).

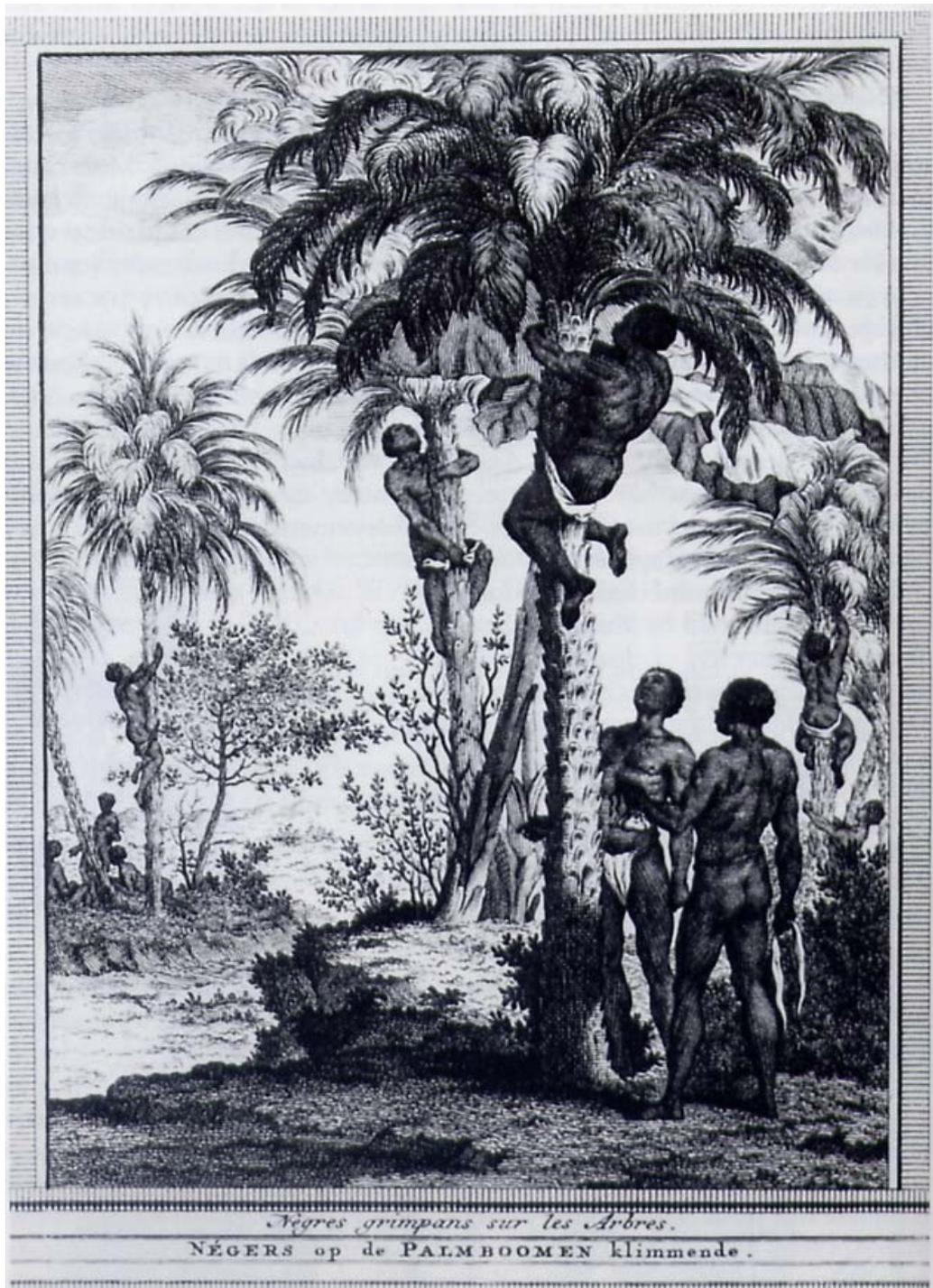


Fig. 25

BEARSKIN AND BLANKET

Illustrazione da *The Indians of Cape Flattery, at the Entrance to the Strait of Fuca, Washington Territory. Smithsonian Contributions to Knowledge* 220. (1868) di J. G. SWAN

Il disegno in questione ritrae un indiano della tribù dei Makah, pescatori e cacciatori di balene che vivevano nell'America nord-occidentale; l'immagine è contenuta in *The Indians of Cape Flattery...*(1868) che James G. Swan scrisse a seguito dei suoi viaggi di esplorazione in America.

Il selvaggio ritratto indossa una pelliccia d'orso sopra una coperta di lana: questo particolare può essere collegato ad un episodio descritto da Jean-Jacques Rousseau un secolo prima in *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755): un capo indiano era stato invitato alla corte inglese e, tra i vari oggetti di valore che gli erano stati mostrati come omaggio, il selvaggio aveva scelto una semplice coperta di lana che gli sembrava utile e confortevole, soprattutto in caso di pioggia. La lana mantiene il corpo caldo e, se bagnata, si asciuga più rapidamente rispetto a una pelle di animale, come ci fa notare Ter Ellingson (2001:92). Ecco il motivo per cui gli indiani preferivano indossare entrambe sotto la pioggia.

Nel sottolineare tale scelta, Rousseau sfidava la presunta superiorità della cultura europea, in quanto mostrava che anche il capo indiano era un uomo in grado di ragionare. Ter Ellingson afferma a proposito: «Rousseau [...] is by no means convinced of the inevitable triumph of European civilization, or of the necessary disappearance of “savage” ways of life» (2001:91).

Secondo la tradizione, sarebbe proprio Rousseau il creatore del mito del “buon selvaggio”; in realtà, non c’è un solo pensatore all’origine di tale concetto e, secondo l’analisi di Ter Ellingson, «Rousseau not only never uses the term “Noble Savage”, but his conception of savagery is remote from any notion of natural moral goodness» (2001:81-82). Il suo selvaggio, infatti, non è né buono né cattivo (il male e il bene sono concetti inventati dalla civiltà); non sa parlare né cantare e la sua posizione nello stadio evolutivo è a metà strada tra animali e uomini civilizzati. Fu solo con l’avanzamento dallo “stato di natura” alla civilizzazione e con la successiva nascita delle disuguaglianze sociali che l’uomo conobbe il male. Il pensiero di Rousseau è così riassunto da Maurice Cranston:

Rousseau claims that the state of nature was peaceful and innocent, and that it was only after the experience of living in society that men were led to

introduce government – led to do so because conflicts over possessions arose with the division of labour. It was because of such quarrels that primitive society, originally idyllic, eventually gave place to ‘the most horrible state of war’. (1991:303)



Fig. 26

UNCIVILIZED RACES

Illustrazione da *The Uncivilized Races of Men* (1871) di J. G. WOOD

Nell'opera del reverendo J. G. Wood, *The Uncivilized Races of Men* (1871), tra i vari ritratti di indiani d'America è presente anche un'immagine che mostra l'uomo bianco mentre illustra ai selvaggi i benefici della civilizzazione e del cristianesimo.

Alla fine del XIX secolo si erano radicalizzate le interpretazioni negative sui selvaggi, anche se da sempre l'ideologia prevalente in Europa era rimasta fondamentalmente immutata: i *savages* necessitavano il benefico influsso degli uomini civilizzati.

Tra gli autori che avevano preceduto e seguito Rousseau, la dialettica vizi-virtù dominava nelle descrizioni delle nuove popolazioni, sia nella letteratura etnografica che in quella filosofica. La convinzione dell'indiscutibile superiorità della civiltà europea era, inoltre, enfatizzata dalle teorie evolutive sviluppatesi nel corso del XVIII secolo. Un esempio è fornito dalla *Scienza Nuova* (1725) di Giambattista Vico, nella quale lo sviluppo della società umana è suddiviso in tre tappe: la fase dei selvaggi (la caccia era l'attività fondamentale), dei barbari (in cui si

crearono società pastorali) e dei civilizzati (in cui si assistette alla nascita di agricoltura e commercio).

Per quanto riguarda l'evangelizzazione dei popoli extra-europei, è bene ricordare il pensiero esplicitato da William Howitt nel suo *Colonization and Christianity: A Popular History of the Treatment of the Natives by Europeans in All Their Colonies* (1838). L'insegnamento dei principi cristiani veniva considerato dall'autore come uno dei privilegi più grandi per il selvaggio in quanto, come riassume Ter Ellingson: «although savages may possess virtues, they lie dormant, at best non-extinct, until awakened and “called forth” by the ennobling influence of Christianity» (2001:226).

Tuttavia verso la fine del XIX secolo l'attribuzione di inferiorità alle tribù indigene e l'idea di dominio razziale divennero sempre più forti. Ter Ellingson parla della loro diffusione nella retorica dell'antropologia razzista e dell'amministrazione coloniale: «It was a logical extension of the recurrent use of metaphors of bestiality applied to “savage” peoples, extending the usage to become a conceptual tool of colonial management» (2001:230).

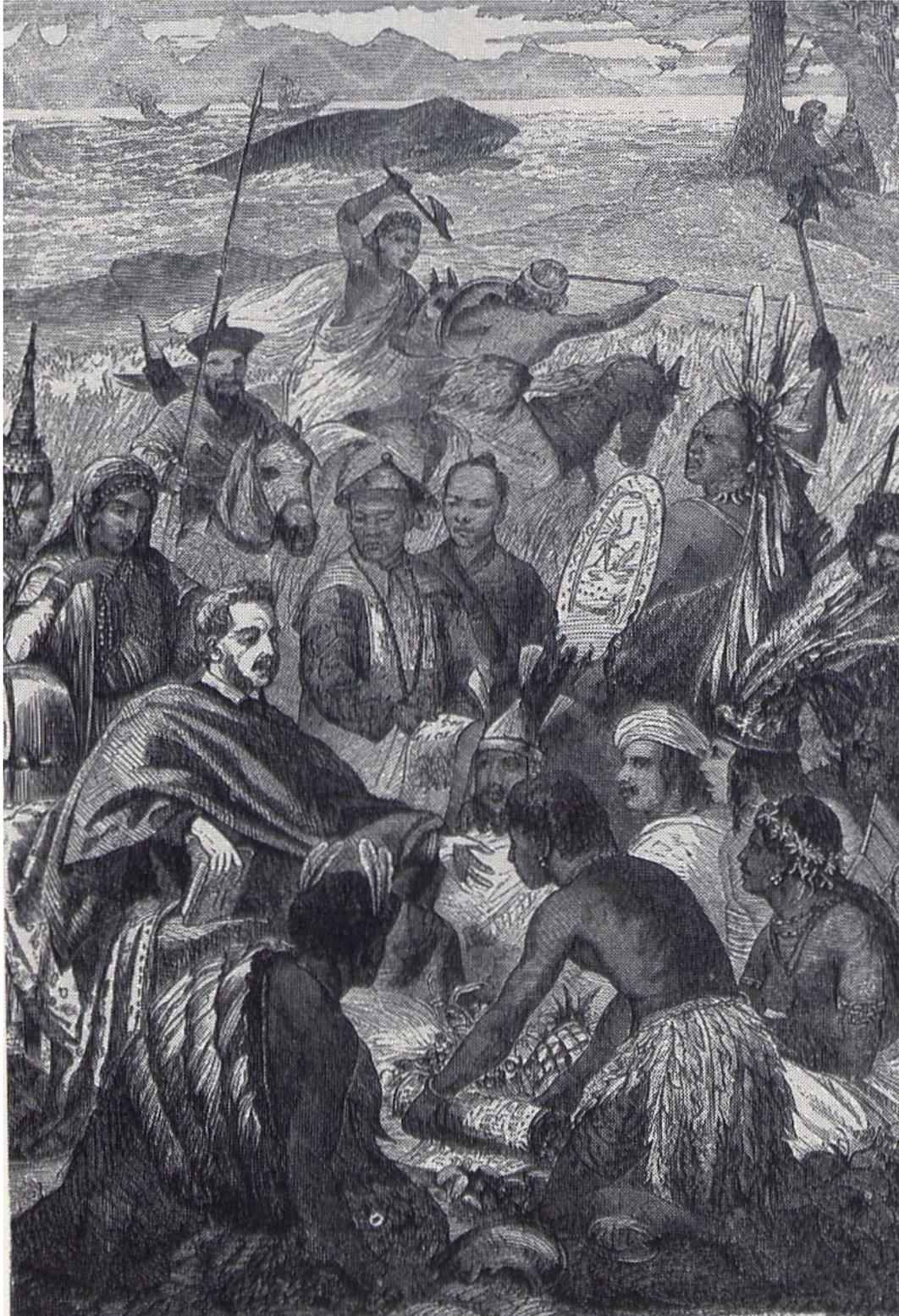


Fig. 27

GLI ANIMALI:

THE FAMILY OF SIR WILLIAM YOUNG, BARONET (1770) Olio su tela JOHAN ZOFFANY

Il dipinto ritrae la famiglia di Sir William Young. Egli era governatore dell'isola di Dominica e commissario di St. Vincent; eletto baronetto nel 1769, volle celebrare il suo nuovo status sociale attraverso questo *conversation piece*.

L'opera può essere suddivisa in tre sezioni. Al centro siedono Sir William e la moglie, che suonano entrambi uno strumento musicale; accanto a lei c'è una bambina e dietro ci sono tre donne in piedi (una delle quali ha uno spartito in mano). A destra siede il figlio, William Young (secondo baronetto), accanto ad una ragazza. A sinistra sono seduti sopra un cavallo un altro figlio di Sir William (Brook) e, davanti a lui, un bambino, sorretto da un ragazzo (in piedi vicino al cavallo) e da un servo nero.

I corpi e gli sguardi dei *sitters* si intrecciano amorevolmente gli uni con gli altri, creando un'atmosfera di serenità e calda domesticità che eclissa il ricordo del brutale sfruttamento coloniale, di cui il *black servant* rimane l'unico testimone. Johan Zoffany lo ritrae come parte integrante della famiglia ma, come suggerisce Beth Fowkes Tobin: «[His] affectionate

look and gentle smile erase the material conditions of his own exploitation and the [...] abuses of power that marked Britain's colonial rule of the West Indies» (1999:46). La sua inclusione nel ritratto serve: «like the animals, as an accoutrement or prop to help communicate this family's qualities» (1999:42).

Ed è proprio agli animali presenti nel dipinto che il *black boy* può essere paragonato. Ad esempio sono evidenti le affinità con il cane dritto su due zampe alla sinistra del quadro. Entrambi rivolgono il loro sguardo al ragazzo in piedi, rispetto al quale essi sono considerati creature inferiori dal punto di vista umano e sociale. Il bagliore che si nota sul collo del ragazzo nero in realtà è un collare, probabilmente in argento: i servi erano obbligati ad indossarlo in segno di sottomissione. A dimostrazione di quanto africani e animali fossero posti sullo stesso piano, David Dabydeen fa riferimento ad uno dei tanti annunci di giornale diffusi all'epoca: «The *London Advertiser* of 1756 carried a notice by Matthew Dyer informing the public that he made 'silver padlocks for Blacks or Dogs; collars, etc.'» (1987:21-23).

Inoltre, il volto del servo può anche essere messo a confronto con il muso del cavallo, per analogia di colore e di prospettiva: entrambi sono rivolti nella medesima direzione e ritratti di profilo. David Dabydeen

(1987:28), infatti, mette in evidenza come nell'arte inglese del XVIII secolo siano ricorrenti i paragoni fra i tratti fisiognomici dei neri e quelli degli animali, spiegando come spesso «the black groom and the black horse are paired off not only by colour but, [...], by parallels in profile and perspective» (*Ibidem*).



Fig. 28

THE ORANG-OUTANG CARRYING OFF A NEGRO GIRL (1795)

Anonimo

La leggenda, diffusa in Europa, della relazione sessuale tra scimmie e donne africane è qui rappresentata come dato di fatto. In primo piano, la donna è rapita da un orang-utang e, sullo sfondo, esseri dalle fattezze metà scimmiesche e metà umane sembrano essere il frutto di tale rapporto.

Nel XVIII secolo l'accoppiamento con le donne nere era considerato dai bianchi un'esperienza squallida, quasi bestiale, come suggerisce David Dabydeen: «the black woman was after all, in the mind of the white man, closely identified with the Ape, with which she is said to have copulated» (1987:97).

L'orang-utang aveva fatto la sua apparizione nella letteratura inglese a metà del XVII secolo, sulla base delle osservazioni dell'olandese Bontius in Indonesia. La somiglianza tra africani e scimmie era, a detta degli europei, innegabile e rilevata sin dai più remoti resoconti etnografici: «voyagers [...] spoke of the native peoples as 'like to brute beasts', or as 'rude and beastlie', or as 'bestiall without foresyght'» (Nederveen Pieterse 1992:40).

Nel XVIII secolo gli europei erano molto interessati allo studio della catena evolutiva, secondo la quale venivano classificati gli esseri viventi: alla base gli organismi più semplici, poi via via quelli più complessi. Tra gli uomini e gli animali era ipotizzata una zona di transizione e l'africano era considerato l'anello di congiunzione.

Agli inizi del XIX secolo molti studiosi fondarono la teoria razzista sulla base di osservazioni anatomiche, secondo le quali il nero era per fisionomia più simile alla scimmia che non all'uomo bianco; da questo paragone si giungeva alla conclusione della sua inferiorità congenita.

Come conclude Jan Nederveen Pieterse, nel corso del tempo si realizzò «an encounter of the slavery debate with the naturalist debate, in which medieval fables and lewd anecdotes of slavers, sailors and planters were mingled with naturalist questions» (1992:42).



Fig. 29

TOUSSAINT L'OUVERTURE (1832)

Litografia

NICHOLAS EUSTACHE MAURIN

Di Toussaint L'Ouverture (prima schiavo nero, poi liberatore di Santo Domingo) non esistono ritratti in vita. Di lui, comunque, ci rimane la descrizione fisica fatta da Marcus Rainsford in *An Historical Account of the Black Empire in Haiti* (1805) ripresa poi da Hugh Honour:

Rainsford who had met him on Haiti said that “in person, Toussaint was of a manly form, above the middle stature, with a countenance bold and striking, yet full of the most prepossessing suavity – terrible to an enemy, but inviting to the objects of his friendship or his love”. (1989:94)

Ad oggi, una delle immagini più diffuse è sicuramente la litografia di Nicholas Eustache Maurin, in cui Toussaint L'Ouverture indossa un'uniforme in stile francese che, secondo Srinivas Aravamudan «emphasizes the manner in which resistance is primarily conceived as an armed tropicopolitan response to French rule» (1999:303). L'uniforme francese rappresenta il potere: Toussaint L'Ouverture la indossa per esprimere la volontà della popolazione sottomessa di assumere il comando (di cui i francesi devono essere privati). Egli, infatti, si sentiva destinato ad emancipare gli schiavi neri e divenne il leader della rivolta di Santo Domingo, iniziata nel 1791. Diventato governatore dell'isola dopo

la fine dell'invasione britannica, nel 1800 emanò una costituzione in cui dichiarava l'indipendenza di Haiti dopo aver sconfitto violentemente la forza militare francese. Morì in prigione nel 1803, a seguito dell'arresto da parte di Napoleone. Quella haitiana fu una delle prime rivoluzioni vittoriose per i neri e dette vita nel 1804 allo Stato di Haiti (il primo Stato nero indipendente nelle Indie occidentali).

È interessante notare come Toussaint L'Ouverture sia ritratto di profilo, con tratti fisiognomici molto più simili a quelli di una scimmia piuttosto che a quelli di un essere umano. Questo potrebbe essere correlato al fatto che, in Francia, Toussaint non era considerato un eroe, ma un malfattore, perché la perdita di Santo Domingo era stata una grossa sconfitta. Infatti, come spiega Hugh Honour: «In France, of course, [he] was seen at this time not as a hero but “a villain... this serpent which France has warmed in her bosom...”» (1989:95). Gli artisti francesi furono influenzati, naturalmente, da descrizioni così denigratorie e la litografia di Maurin sembra esserne chiara testimonianza.



Fig. 30

1) THE SCIENCE OF RACE IN A NUTSHELL (1850)

Anonimo

2) SCIENCE AND THE SUBHUMAN (1857)

JOSHIA NOTT e GEORGE GLIDDON

La nozione di “razza” era stata formulata pienamente verso la fine del XVIII secolo come mezzo per imporre un ordine nella diversità umana, ma fu solo nel corso dell'Ottocento che essa assunse i toni più estremi e servì ad enfatizzare la presunta superiorità del bianco. Fu in questo periodo che si sviluppò la “scienza della razza”. Come afferma Jan Nederveen Pieterse, questo pensiero pseudoscientifico può essere così spiegato: «Racial thinking means attributing inferiority or superiority to people on the basis of their racial characteristics, that is on the basis of biological traits» (1992:45).

Le due immagini qui esaminate sono una prova evidente di ciò. La prima mostra profili e teschi di varie razze umane, creando una sorta di gerarchia evolutiva: in alto sono raffigurate le razze considerate superiori (in prima fila in alto a sinistra il volto di un europeo, i cui tratti ricordano vagamente quelli di William Shakespeare) e in basso quelle meno civilizzate, fino ad arrivare al volto di un selvaggio africano (in basso a sinistra) *vis-à-vis* con una scimmia.

In modo analogo, la seconda immagine mette a paragone il volto di un nero algerino con quello di un gorilla.

Queste immagini dimostrano chiaramente che il razzismo a metà dell'Ottocento era già ben radicato. La “scienza della razza” si sviluppò pienamente tra il 1790 e il 1840, periodo nel quale predominò la propaganda abolizionista. Jan Nederveen Pieterse spiega: «The period in which the science took shape was also the time when the image of the ‘noble negro’ was at its most popular and when some of the best ‘anti-racial’ tracts were published» (*Ibidem*). In realtà, come afferma ancora il critico: «racial thinking developed not in spite of abolitionism but rather because of its success» (*Ibidem*). Questo apparente paradosso ha una spiegazione logica: gli abolizionisti erano convinti della superiorità morale e culturale degli europei e si ritenevano dei benefattori per essere stati gli artefici dell'emancipazione degli schiavi. Lo stesso pensiero illuminista, nonostante i suoi ideali di uguaglianza e libertà, non era affatto privo di pregiudizi razziali. Tutto questo dimostra che razzismo e schiavismo non coincisero e che paradossalmente molti abolizionisti erano anche razzisti.

Fu in queste circostanze che trovarono ampia diffusione le varie teorie scientifiche che mettevano in relazione la forma e la grandezza del cranio

con le capacità intellettuali. Ad esempio, lo scienziato olandese Pieter Camper divenne famoso grazie alla teoria dell'angolo facciale. Ce ne fa una descrizione Flavio Caroli:

Con la progressiva inclinazione della retta tracciata dalla fronte al labbro superiore si passa dall'uomo alla bestia. Le prime dimostrazioni vengono effettuate con disegni di teste allineate sullo stesso piano [...]: inclinando in avanti la linea facciale si ottiene un volto «classico», accentuando la pendenza all'indietro si ha un negro, e via via il profilo di una scimmia, di un cane, di una beccaccia, seguendo una (in qualche misura razzistica) scala evolutiva. Per effettuare le misurazioni e determinare con vera esattezza gli assi delle teste [...], viene ideato un marchingegno particolare, formato da un piano orizzontale e da un telaio con fili fissi. (1995:157)

Attraverso la misurazione delle proporzioni fisiognomiche Camper stabilì, dunque, che gli africani avevano una mandibola più larga e sporgente rispetto agli europei, quindi un maggior grado di prognatismo; questo li rendeva più simili alle scimmie e, quindi, inferiori ai bianchi nella scala evolutiva (Nederveen Pieterse 1992:46).



Fig. 31



Fig. 32

GLI ABITI

L'abito non ha soltanto un valore strumentale, ma è anche un mezzo di espressione, «a language of signs to be decoded» (Fowkes Tobin 1999:139). Esso può essere un simbolo di status sociale, può avere un significato politico o essere un semplice mezzo di imitazione. In questa terza parte della tesi sono stati discussi alcuni tra i tanti significati che l'abito può assumere in relazione ai personaggi ritratti e alle raffigurazioni dell'esotico.

Nella seconda tavola di *A Harlot's Progress*¹ e in *Captain Lord George Graham in his Cabin*² di William Hogarth, ad esempio, può essere esplorato il significato della livrea come segno di servitù. I due servi neri ritratti indossano un costume molto fastoso. Attraverso l'eleganza del loro abito, Hogarth critica l'artificiosità della società inglese e l'effetto di degradazione del denaro, che allontana gli africani dalla semplicità del loro stato naturale nella loro terra d'origine: in questo modo viene sottolineata la perdita di identità culturale di cui i neri sono vittime. L'eleganza dell'abito dei servitori riesce anche a nascondere la brutalità della schiavitù nelle colonie, dove i neri lavorano invece nudi e

¹ William Hogarth. *A Harlot's Progress*, tavola 2 (1732) v. *infra* pag. 127.

² William Hogarth. *Captain Lord Gorge Graham in his Cabin* (ca. 1742) v. *infra* pag. 131.

incatenati. Alla livrea sono aggiunti degli accessori (il turbante, la teiera, la pipa piena di tabacco, lo strumento musicale) che rivelano le origini esotiche dei servi e ne mettono in luce l'appartenenza alla catena reificante del commercio esotico (Dabydeen 1987:85-87).

È importante sottolineare un altro aspetto evidente in molte delle immagini presenti in questa sezione: la consuetudine, nelle colonie, di usare un abbigliamento che mescolava lo stile europeo a quello indigeno. Beth Fowkes Tobin afferma: «the clothing of the cultural cross-dressers performs mimicry, parody, and hybridity, all forms of border crossing and the doubling that comes with living in two cultures simultaneously» (*Ibidem*). Esiste una netta differenza di significato tra due casi: quello degli indigeni che indossano abiti europei o quello degli europei che indossano abiti indigeni. Il dipinto di Agostino Brunias *Free West Indian Dominicans*³ può essere citato come esempio del primo caso. Qui i neri indossano un abbigliamento europeo con l'aggiunta di accessori africani. In questo modo viene trasformato il significato simbolico dell'abito e, l'imitazione del modo di vestire europeo viene considerata come una forma di resistenza e una parodia del potere coloniale, come afferma Beth Fowkes Tobin (1999:19).

³ Agostino Brunias. *Free West Indian Dominicans* (ca. 1770) v. *infra* pag. 134.

*Lady Mary Wortley Montagu*⁴ di Jonathan Richardson o *The Impey Family Listening to Strolling Musicians*⁵ di Johan Zoffany possono essere citati come illustrazioni del secondo caso. Il vestire abiti indigeni da parte dei bianchi è qui considerato sia una forma di appropriazione della cultura nativa, sia una testimonianza della capacità che gli europei hanno di controllare l'esotico, grazie alla loro superiorità morale e intellettuale. Beth Fowkes Tobin afferma: «portraits of culturally cross-dressed Britons participate symbolically in the appropriation of native cultures, native land, and resources» (1999:2).

Esistono diversi gradi di acculturazione degli inglesi agli usi e costumi stranieri e questo è ben visibile paragonando il dipinto di Zoffany con *The Palmer Family*⁶ di Francesco Renaldi. La differenza è sottolineata da Beth Fowkes Tobin:

Whereas Renaldi's portraits of hybrid Anglo-Indian households can be seen as undermining British imperial ideals, other portraits of Britons in India, by Johan Zoffany for instance, display a complete confidence in British moral and cultural superiority. (1999:23)

⁴ Jonathan Richardson. *Lady Mary Wortley Montagu* (ca. 1717-18) v. *infra* pag. 121.

⁵ Johan Zoffany. *The Impey Family Listening to Strolling Musicians* (ca. 1783-84) v. *infra* pag. 138.

⁶ Francesco Renaldi. *The Palmer Family* (1786) v. *infra* pag. 142.

Va spiegato infine il significato della pelliccia, presente nel ritratto di Lady Mary Wortley Montagu⁷, in *The Interior of a Brazilian Rancho with a Travelling Merchant*⁸ di Charles Landseer e in *Queen Victoria Presenting a Bible in the Audience Chamber at Windsor*⁹ di Thomas Barker. Essa rappresenta il potere bianco perché è simbolo di regalità e conferisce grande autorità a chi la indossa o ne fa sfoggio.

⁷ Jonathan Richardson. *Lady Mary Wortley Montagu* (ca. 1717-18) v. *infra* pag. 121.

⁸ Charles Landseer. *The Interior of a Brazilian Rancho with a Travelling Merchant* (1827) v. *infra* pag. 146.

⁹ Thomas Barker. *Queen Victoria Presenting a Bible in the Audience Chamber at Windsor* (ca. 1861) v. *infra* pag. 154.

LADY MARY WORTLEY MONTAGU (ca.1717-1718)
JONATHAN RICHARDSON

Jonathan Richardson fu uno dei molteplici ritrattisti di Lady Mary Wortley Montagu. Moglie di Edward Wortley, ambasciatore britannico a Costantinopoli, la donna intraprese un viaggio nell'Impero Ottomano tra il 1716 e il 1718, raccontato nelle famose *Embassy Letters*. Qui l'Oriente è descritto in tutta la sua complessità attraverso gli occhi di una donna che critica i pregiudizi infondati dell'Occidente.

L'abbigliamento delle donne orientali la incuriosisce particolarmente e nei ritratti Lady Mary è spesso dipinta in abiti tradizionali turchi.

In questo ritratto, la donna è in piedi: il suo fastoso abito orientale e il suo atteggiamento regale la farebbero apparire quasi un membro dell'aristocrazia turca. In realtà, in questo quadro l'enfasi non è posta affatto sull'esotico, come suggerisce Srinivas Aravamudan:

the setting is solitary, outdoors, and most likely in something like an English country estate even though the buildings in the distance still suggest the skyline of Constantinople. It seems that there is much in the portrait that reaggregates Montagu back to Englishness, even though the Turkishness is acknowledged but now kept at bay. (1999:185)

Il piccolo paggio nero che le è accanto serve da elemento di contrasto per enfatizzare la maestosità di Lady Mary Wortley Montagu ed è al contempo il rappresentante dell'esotico che lei ha conosciuto e assimilato, ma che ha momentaneamente lasciato alle spalle. Infatti, Lady Mary ama e rispetta il mondo turco, ma sembra temere che l'adozione incondizionata di usi e costumi stranieri, a lungo andare, possa farle dimenticare le tradizionali usanze britanniche. Come è bene notare: «Her cautious celebration of heterogeneity is tempered by a fear of the loss of an Englishness that she still prioritizes as *prima inter pares*» (Aravamudan 1999:187).

Come nota bene Beth Fowkes Tobin (1999:110), l'atto dell'indossare abiti indigeni in terra straniera ha per l'Occidentale un significato particolare in quanto viene considerato come testimonianza della propria superiorità e della propria capacità di controllare l'esotico. I vari ritratti di Lady Mary Wortley Montagu in abiti turchi ricordano così il suo soggiorno in luoghi lontani e barbari e celebrano i successi diplomatici britannici in queste terre, la sopravvivenza dei suoi connazionali e il loro sicuro ritorno in patria. A ciò si fonde un forte senso di orgoglio per essere stati protagonisti di tali esperienze.



Fig. 33

THE WOLLASTON FAMILY (1730)

Olio su tela

WILLIAM HOGARTH

La livrea indossata dal ragazzo nero in questo *conversation piece* è una chiara testimonianza del suo ruolo di servitore nella ricca dimora dei Wollaston; i domestici indossavano, ovviamente, abiti diversi che li distinguevano dal resto della famiglia.

A differenza del bambino nero nella seconda scena di *A Harlot's Progress*¹⁰, qui il servo non indossa un turbante che possa richiamare le sue origini esotiche, né è messa in risalto la raffinata eleganza del suo abbigliamento.

In questo caso, come afferma David Dabydeen «the black [is] a mute background figure going about his duties unnoticed and unacknowledged» (1987:21).

Posto sullo sfondo, al lato sinistro del quadro, egli è una figura priva di personalità, alla quale è negata una individualità propria. Potrebbe quasi essere confuso con una macchia d'inchiostro nero sul dipinto. Anche qui, come in *A Harlot's Progress*, il nero non è altro che un espediente per

¹⁰ William Hogarth. *A Harlot's progress*, tavola 2. (1732) v. *infra* pag. 127.

mettere in risalto gli interessi coloniali dei Wollaston e la ricchezza che ne ricavavano.

Come ci fa notare ulteriormente David Dabydeen (1987:21), infatti, oltre ai Wollaston sono raffigurati personaggi altrettanto importanti: la figlia di un direttore della Banca d'Inghilterra, un mercante portoghese, il direttore della Royal Exchange Assurance, un futuro direttore della South Sea Company e il governatore della Virginia.



Fig. 34

A HARLOT'S PROGRESS, Tavola 2 (1732)

Stampa

WILLIAM HOGARTH

La serie *A Harlot's Progress* descrive l'arrivo della contadina Moll Hackabout in città e il suo progressivo declino in una vita di prostituzione, malattia e morte.

In questa scena Moll rovescia il tavolino da tè nel salotto del ricco mercante ebreo di cui è diventata l'amante ufficiale, mentre il suo spasimante esce furtivamente dalla porta.

Il movimento di tutta l'azione è da destra verso sinistra. Sembra che il disordine che ne deriva sia causato dallo sguardo del *black page* sulla destra, come puntualizza Beth Fowkes Tobin (1999:36). Questo enfatizza l'idea di schiavitù. Come viene sottolineato da David Dabydeen:

The Jewish merchant is a slave dealer in two ways: he is the polite keeper of courtesans like Moll who are slaves to his pleasure, and he also deals in Africans, who are slaves for his profit. (1987:114)

La livrea del ragazzo è ovviamente indice del suo ruolo di servitore. L'eleganza del suo abbigliamento è di tipo artificiale. Come spiega David Dabydeen: «There, the elaborately costumed black, far removed from his natural condition, symbolises the distorting effect of money». (1987:113)

Hogarth esprime frequentemente attraverso l'abito la sua critica all'elaborata artificialità delle *upper classes*. Per questo, i dettagli della maschera e della scimmia (in basso a sinistra) sono emblematici: enfatizzano entrambi il tema della corruzione d'identità, molto caro al pittore.

La rappresentazione di servi ben vestiti era un ottimo stratagemma per creare un'immagine positiva della pratica schiavistica e nascondere la crudeltà che si celava sotto le apparenze. Afferma ancora David Dabydeen: «[The black page's] sartorial elegance, his silver collar and his polite domestic duties [...] belie the sordid reality of the servitude of naked and manacled blacks in the colonies» (1987:114). Questo è quanto raffigurato anche in *The Family of Sir William Young, Baronet*¹¹ di Johan Zoffany, in cui il ricordo dello sfruttamento coloniale è eclissato dall'eleganza della livrea indossata dal nero e dall'atmosfera di serenità familiare. Il servo ritratto in questa tavola di *A Harlot's Progress* veste anche un turbante, che allude alla cultura africana di cui egli è originario. «What seems to matter is not that these servants are African, Muslim or Indian, but that they are exotic, that they originate in tropical, fertile and remote lands» afferma Beth Fowkes Tobin (1999:27).

¹¹ Johan Zoffany. *The Family of Sir William Young, Baronet* (1770) v. *supra* pag. 103.

L'idea di esotico è rafforzata anche dalla teiera (in mano al piccolo paggio), che è anche emblema della ricchezza coloniale. Nel XVIII secolo, infatti, la figura del nero era spesso associata alla raffigurazione di prodotti derivanti dalle colonie (zucchero, tè, tabacco, caffè) (Dabydeen 1987:114) e la sua inclusione nei ritratti degli aristocratici indicava i rapporti coloniali da questi intrattenuti.



Fig. 35

CAPTAIN LORD GEORGE GRAHAM IN HIS CABIN

(ca.1742) Olio su tela

WILLIAM HOGARTH

In questo dipinto il pittore mette a paragone il capitano Lord George Graham con il *black servant*, in primo piano alla sua destra.

Quest'ultimo indossa una livrea colorata (una giacca verde con bottoni dorati, una sciarpa rossa e un gilè giallo), al contrario degli altri personaggi, raffigurati in abiti dai colori tutt'altro che sgargianti. Solo Lord George Graham indossa un mantello rosso, che richiama la sciarpa indossata dal ragazzo nero.

I due, infatti, sono messi a confronto attraverso differenze cromatiche e uguaglianze somatiche. La diversità dei rispettivi ruoli sociali è compensata da somiglianze sul piano estetico, come afferma David Dabydeen: «the shape of their noses, the smooth, soft texture and round outline of their faces, and their youthful appearance» (1987:45). Sono entrambe figure variopinte; la carnagione nera dell'uno esalta il candore dell'altro e viceversa.

Ulteriore dettaglio che li accomuna è la pipa. La figura del nero era spesso associata al consumo dei prodotti derivanti dalle colonie (come si

è visto nella tavola precedente¹²) e il tabacco era considerato un bene di lusso. Anche il berretto e lo strumento musicale (un piccolo tamburo) sono oggetti che rappresentano l'esotico e mettono così in risalto le origini d'oltreoceano del ragazzo nero, il cui incarico sembra essere proprio l'intrattenimento musicale di Lord George Graham e dei suoi ospiti.

Al lato opposto, Hogarth inserisce la figura di un secondo domestico (bianco) che serve al tavolo. La struttura dell'opera è quindi ben delineata: al lato i due servi, al centro (a formare un semicerchio) i padroni.

Come tutte le opere di Hogarth, anche questa scena ha la sua funzione moralizzatrice: la bellezza è un fattore culturale, il colore di pelle non può decretare la superiorità o inferiorità di un essere umano. Per questo, il nero e il bianco sono paragonati: «There is no question of superiority or inferiority, both are aesthetically equal though different» (*Ibidem*).

¹² William Hogarth. *A Harlot's Progress*, tavola 2 (1732) v. *supra* pag. 127.



Fig. 36

FREE WEST INDIAN DOMINICANS (ca. 1770)

Olio su tela

AGOSTINO BRUNIAS

L'opera fa parte di una serie di piccoli quadri che Agostino Brunias dipinse durante il suo soggiorno ai Caraibi.

Le sue illustrazioni forniscono precise informazioni su usi e costumi degli abitanti della regione secondo specifiche convenzioni: «ethnographic art, as a subset of natural history, depicts people as specimens and seeks to suppress subjectivity» (Fowkes Tobin 1999:144).

La scena ritrae la conversazione di due donne e un uomo di origine africana. Le donne indossano due lunghi abiti eleganti e l'uomo veste giacca e pantaloni. Questo abbigliamento all'europea è però arricchito da particolari che caratterizzano lo stile africano: gli ampi turbanti bianchi e i gioielli.

L'interesse di Brunias per questi dettagli enfatizza l'importanza attribuita all'abito nella società delle Indie occidentali. Beth Fowkes Tobin spiega il perché:

Because all cloth was imported, it was expensive and highly valued. Both a commodity as well as the medium of exchange, cloth was fetishized in the West Indies, carrying with it social meanings and displaced energies in addition to its functional role. (1999:151)

Vestire secondo la foggia europea con l'aggiunta di accessori africani era, per gli indigeni, un modo di trasformare il significato simbolico dell'abito occidentale. Come afferma Beth Fowkes Tobin:

African Carribeans assimilated European dress into their African cultural practices and, in doing so, performed tactical maneuvers within the semiotics of European clothing, redefining the significance of what they wore on their bodies. (1999:160)

Secondo la stessa studiosa, quando i nativi indossavano gli abiti dei colonizzatori in un certo senso riproducevano sul loro corpo una versione svalutata del potere coloniale. Il vestire all'europea può essere così interpretato come un semplice tentativo di imitazione del colono, oppure come forma di resistenza, come parodia dell'uomo bianco e della sua posizione privilegiata.

Come ha affermato Dick Hebdige in *Subculture: The Meaning of Style*, l'abito può essere:

magically appropriated; 'stolen' by subordinate groups and made to carry 'secret' meanings: meanings which express, in code, a forme of resistance to the order which guarantees their continued subordination. (Fowkes Tobin 1999:158)

L'aggettivo *free*, utilizzato da Brunias nel titolo, è da enfatizzare in quanto la condizione di libertà distingue i tre personaggi dal resto della massa di schiavi (sicuramente la maggioranza della popolazione caraibica). In questo non si intravede però una critica alla schiavitù, perché i protagonisti dei suoi dipinti non sono mai rappresentati come le vittime di un'oppressione. Infatti, spiega Hugh Honour:

all appear to be well fed and enjoying life in what was still believed to be an earthly paradise. Whatever his views on slavery may have been, Brunias's images lent support to the contention of plantation owners that most slaves were kindly treated and better situated than their relatives in Africa and even the poor in Europe. (1989:33)



Fig. 37

THE IMPEY FAMILY LISTENING TO STROLLING MUSICIANS (ca. 1783-84)

Olio su tela

JOHAN ZOFFANY

Questo quadro di Zoffany raffigura la famiglia di Sir Elijah Impey intrattenuta da un gruppo di musicisti indiani. Esso fu dipinto tra il 1783 e il 1784, anni in cui il governatore generale di Calcutta Warren Hastings fu sotto processo, con l'accusa di corruzione. Da allora, con l'ascesa di Cornwallis, si assistette ad una progressiva politica di segregazione razziale.

Il quadro può essere suddiviso in due metà. A sinistra gli inglesi: Sir Impey che batte le mani a tempo di musica, la figlia che balla secondo lo stile indiano, la moglie e i due figli minori. A destra gli indiani: i musicisti e le due balie. A fare da sfondo sono, rispettivamente, un portico e un albero di banane (il primo simboleggia l'Inghilterra, l'altro l'India, quindi l'esotico). Questa ripartizione topologico-culturale non è casuale, ma ha uno scopo preciso: tenere distinti i due gruppi, in quanto spesso il contatto con lo straniero era considerato dagli inglesi causa di degradazione morale.

«India is definitely present in this painting, from the banyan tree to the ayahs to the musicians, and it is an India embraced and enjoyed by British people» osserva Beth Fowkes Tobin (1999:127).

Per questo le figure degli indiani sono rese con cura per il dettaglio: ognuna è rappresentata nella propria individualità. Qui gli indigeni non indossano livree, né un abbigliamento ibrido tra lo stile europeo e quello esotico, ma vestono abiti tipicamente indiani, con tanto di turbante, gioielli e strumenti musicali caratteristici della loro cultura.

L'idea del potere seducente dell'India è rafforzata non solo dall'apprezzamento degli inglesi per la musica, ma anche dal dettaglio dei bambini che indossano vesti indiane. La bimba al centro del quadro, in particolare, veste ampi pantaloni sotto un vestito lungo e fluente.

In questo modo, gli Impey mostrano un'intima conoscenza dell'India, ma senza il pericolo di esserne moralmente contaminati. L'uso dell'abbigliamento indiano della bambina è significativo, in quanto la sua adozione di costumi esotici è interpretata come gioco, senza pericolo di degenerazione. Infatti, come afferma Beth Fowkes Tobin: «Because she is a child, her playful adoption of Indian forms may not have been interpreted as corrupting or damaging, for her mother is there to provide

a corrective influence» (1999:128). La donna è emozionalmente distante dalla scena e compie così il suo dovere di guida morale.

La famiglia Impey, quindi, sa apprezzare e rispettare la cultura indiana, pur riuscendo a non esserne contaminata e sopraffatta.



Fig. 38

THE PALMER FAMILY (1786)

Olio su tela

FRANCESCO RENALDI

Il dipinto ritrae il maggiore William Palmer, circondato dalle sue due mogli indiane, i tre figli e le tre serve.

La scena si svolge in India; la palma che si innalza dietro il gruppo e gli abiti indossati dalle donne (le lunghe vesti con velo) ne sono la testimonianza. Renaldi riesce a riprodurre fedelmente le trasparenze delle sete e i bagliori dei gioielli indossati con grazia dalle donne. Il maggiore Palmer, invece, conserva ancora gli abiti inglesi; nonostante ciò, egli si è acculturato ai costumi indiani, creando intorno a sé un vero e proprio harem, una pratica guardata con disprezzo dalla cultura occidentale. L'usanza di avere donne indiane come amanti era considerata dalla comunità inglese (e dunque accettata) come soluzione temporanea per gli uomini che si trasferivano da soli all'estero. Invece era inaccettabile la completa integrazione a usi e costumi propriamente esotici (Beth Fowkes Tobin 1999:114). In un tale contesto, l'opera di Renaldi, a differenza del dipinto di Johan Zoffany¹³, rappresenta un'eccezione e

¹³ Johan Zoffany. *The Impey Family Listening to Strolling Musicians*. (ca. 1783-84) v. *supra* pag. 138.

una sfida alla cultura britannica, descrivendo la piacevolezza di una domesticità totalmente aliena alla società occidentale.

Al centro del quadro si crea un triangolo affettivo, per le posizioni assunte dai personaggi e per il gioco di sguardi. Palmer è tra le sue due concubine: il suo sguardo è rivolto a sinistra verso Bibi Faiz Bakhsh (che, a sua volta, guarda fuori dalla scena) e i tre figli avuti da lei; la sua mano, invece, tiene quella dell'altra concubina seduta alla sua destra, che guardandolo si protende verso di lui. La posizione delle tre serve (una seduta tra le due *bibis*, le altre due in piedi ai lati della scena) forma un ulteriore triangolo.

William Palmer non solo ha abbandonato lo stile di vita europeo per quello tipicamente indiano, ma si è immerso con gioia nei piaceri della cultura esotica. La letizia con cui gli uomini come lui si adeguavano alle usanze che vigevano in terra straniera preoccupava seriamente la società inglese ed era ancora più allarmante la constatazione della felicità che le donne indiane infondevano in loro (*Ibidem*). Se l'opinione pubblica inglese le descriveva come intellettualmente inferiori e moralmente degenerate, lo sguardo soddisfatto di William Palmer indica ben altro.

Come afferma Beth Fowkes Tobin:

Indian women [...] are represented in Renaldi's paintings as graceful, delicate, shimmering creatures who fawn over their men and whose sexuality is palpable as they seductively lean their bodies against the men's. British women were told [...] to repress their desires in order to be pure and noble. (1999:115)

Per questo, le *bibis* di Renaldi, i loro usi e costumi, rappresentano una seducente alternativa alla femminilità britannica.



Fig. 39

THE INTERIOR OF A BRAZILIAN RANCHO WITH A TRAVELLING MERCHANT, HIS SLAVES (1827)

Olio su tavola

CHARLES LANDSEER

La scena del dipinto è ambientata all'interno di una fattoria brasiliana. In primo piano è ritratto un mercante europeo seduto su una cassa di legno; dietro di lui, i suoi servi neri (uno sta sellando un cavallo, un altro riposa mentre fuma una pipa, un terzo è in sella a un asino); sullo sfondo, il paesaggio naturale del Brasile che ispirava molta curiosità agli europei per la sua abbondanza di piante e animali sconosciuti nel vecchio continente.

L'abbigliamento del mercante differisce, ovviamente, da quello dei servi. Il suo è un tipico cappello europeo mentre i copricapi degli schiavi sono caratteristici della cultura africana; egli indossa abiti da viaggio e stivali con speroni, essi lavorano a piedi scalzi e uno dei tre a torace nudo.

Un dettaglio è particolarmente interessante: la pelliccia appoggiata su un mucchio di sacchi dietro l'anonimo mercante. In un paese caldo come il Brasile sembrerebbe un indumento alquanto inutile. In questo caso, però, essa non è un semplice capo d'abbigliamento, ma è la rappresentazione del potere che lo *slave owner* esercita nella propria

fattoria. Come nel ritratto di Lady Mary Wortley Montagu¹⁴ la pelliccia di ermellino serve a conferire alla donna un aspetto regale, qui essa, simbolo di regalità, simboleggia la superiorità del bianco sui suoi schiavi. Contemporaneamente è anche simbolo dell'esotico, in quanto si tratta di una pelliccia di ocelot. Parimenti anche la frusta che l'europeo tiene tra le mani e le pistole appoggiate a terra enfatizzano ancora di più la prepotente supremazia degli occidentali sui neri e la violenza e i soprusi esercitati su tante popolazioni sottomesse. Puntualizza Hugh Honour: «The picture of the merchant with [a] whip [...] prominently shown had a topical interest when the British were vainly attempting to have the Brazilian trade suppressed» (1989:146).

Nel 1827, l'anno in cui fu realizzato il dipinto, il commercio degli schiavi era ancora legale in Brasile, diventato stato indipendente nel 1822. Nonostante i vari tentativi da parte della corona britannica di favorire l'abolizione dello *slave trade* non fu presa alcuna decisione fino al 1831 quando, finalmente, il parlamento brasiliano dichiarò la fine della tratta degli schiavi. Nonostante ciò, essa continuò ad essere praticata illegalmente almeno fino al 1851. Solo nel 1888 la schiavitù fu definitivamente abolita in Brasile, a ridosso del periodo in cui il paese era

¹⁴ Jonathan Richardson. *Lady Mary Wortley Montagu*. (ca. 1717-18) v. *supra* pag. 121.

giunto quasi al completamento della sua trasformazione da impero a repubblica.



Fig. 40

**SLAVES WAITING FOR SALE-RICHMOND,
VIRGINIA (1861)**

Tela

EYRE CROWE

Il quadro dipinto da Eyre Crowe è datato 1861, anno in cui iniziò la guerra civile americana. Il contrasto tra gli stati del Nord e quelli del Sud negli Stati Uniti d'America si faceva con il passar del tempo sempre più aspro e la guerra di secessione sembrò inevitabile. Mentre al Nord l'emancipazione degli schiavi era stata già raggiunta all'inizio del secolo, al Sud la schiavitù sembrava ineliminabile perché l'economia si basava prevalentemente sull'agricoltura estensiva e c'era bisogno di manodopera a basso costo.

La scena rappresentata nell'opera di Crowe si svolge in Virginia, uno Stato meridionale. Il pittore ritrae una delle sale in cui si svolgevano le aste per la compravendita di schiavi. Questi sedevano su panche di legno, gli uni accanto agli altri, al centro di una stanza provvista di una stufa. Le tre donne nere al centro del dipinto sono fisicamente attraenti. Quella che siede a sinistra con un neonato tra le braccia ha un'espressione molto preoccupata, perché non sa cosa le riserverà il futuro; al contrario, la donna al centro con una bimba sulle gambe

sorride, forse confidando in un roseo avvenire; la terza donna ha un'espressione rassegnata e paziente. Alla destra del quadro siede anche un uomo: un muscoloso lavoratore dei campi, con le braccia conserte e i pugni serrati, in atteggiamento che denota rabbia per una vita ingiustamente privata della libertà. Altre due donne e un bambino siedono intorno alla stufa.

Gli schiavi sono ben vestiti: le donne indossano abiti grigi (con colletti bianchi e fiocchi rossi) e grembiuli bianchi, mentre l'uomo indossa una camicia bianca con pantaloni beige e gilè rosso. Crowe li ritrae con un abbigliamento molto simile a quello della servitù europea, attuando in questo modo un meccanismo di attenuazione dell'alterità: l'identità dell'altro viene messa in secondo piano per dare vita ad una rappresentazione che non sia in contrasto con i canoni occidentali.

Lungi dall'essere un mero vezzo vestimentario, i personaggi ritratti indossano i vestiti migliori perché così facendo riescano ad attirare l'attenzione degli offerenti più ricchi. Inoltre le immagini di schiavi ben vestiti erano un ottimo stratagemma per difendere l'istituzione della schiavitù, facendola apparire come un istituto che consentiva una vita migliore, più confortevole e ricca di quella che un nero avrebbe potuto condurre in libertà. «Planters claimed that cloth was an index of

prosperity and signified that slaves were well taken care of and therefore happy», afferma Beth Fowkes Tobin (1999:161).

Eyre Crowe raffigura una scena che racchiude in sé tutta l'atrocità di una società nella quale molti esseri umani erano venduti come oggetti. Come sostiene Hugh Honour, Crowe descriveva le condizioni degli schiavi perché «they were “picturesque” and “touching”, but [this] scene aroused in him distaste rather than anger or any feeling of collective guilt» (1989:204).



Fig. 41

QUEEN VICTORIA PRESENTING A BIBLE IN THE AUDIENCE CHAMBER AT WINDSOR (ca. 1861)

Olio su tela

THOMAS JONES BARKER

Il grande dipinto di Thomas Jones Barker raffigura la regina Vittoria nel castello di Windsor mentre consegna la Bibbia a un principe africano inginocchiato di fronte a lei. Dietro a Vittoria si trovano il principe Alberto, suo consorte, e la seconda duchessa di Wellington; sulla destra, il primo ministro Viscount Palmerston e il segretario degli esteri Lord John Russell. Ci troviamo di fronte, dunque, a un'immagine ideologicamente forte e dai molteplici significati storici, culturali e istituzionali.

Il principe africano è spesso stato indicato come il sultano di Zanzibar, ma secondo Hugh Honour «this is improbable: he was an Arab, a faithful Muslim, and, to the fury of the British, an active supporter of the slave trade» (1989:282). Secondo lo stesso autore, si tratterebbe con più probabilità del re del Madagascar, Radama II, che incoraggiò gli europei a fondare scuole nella propria patria e ad evangelizzare il suo popolo.

La sua condizione di sovrano è ben comprensibile dall'abbigliamento fastoso. La pelliccia che gli copre le spalle (un mantello di leopardo) è

sinonimo di potere, così come il pugnale che porta ad un fianco; ulteriori accessori sono un turbante decorato con una lunga piuma e abbondanti gioielli. Analizzando l'abito dell'africano, Jan Marsh dichiara: «Barker may well have intended viewers to see the envoy as an amalgam of East and West Africa, India and Ceylon – even also Madagascar» (2005:65). Riguardo l'abbigliamento degli altri personaggi, continua «he made the scene a contemporary one, with the British costumes correct for 1861» (*Ibidem*).

In realtà, e molto significativamente, l'avvenimento qui descritto non ebbe mai luogo: al contrario il dipinto fu ispirato a Barker da un aneddoto, diffuso all'epoca, che narrava l'incontro fittizio.

Il dipinto è un'allegoria: la regina Vittoria personifica la Gran Bretagna che fa dono all'Africa della religione cristiana. Questo gesto vuole enfatizzare la missione civilizzatrice degli inglesi e dimostrare che essa è basata non tanto sul potere militare ed economico, ma su valori ben più profondi (Marsh 2005: 57).

Nel 1861, quando il quadro fu composto, la Gran Bretagna aveva già “fatto dono” agli schiavi dell'emancipazione e gli inglesi si consideravano per questo benefattori e promotori di progresso, convinti anche di dover liberare l'Africa dalla superstizione. Per questo il principe africano è

inginocchiato in segno di gratitudine, in una posa che richiama alla mente il medaglione emblema dell'abolizionismo *Am I not a Man and a Brother?*¹⁵.

Rimane sottolineata, comunque, la superiorità inglese, resa anche attraverso la prossemica dei personaggi. «Significantly, Victoria's hand does not touch the African's – social and racial distance are preserved. The relation is philanthropic not fraternal» (Marsh 2005:64).

¹⁵ Josiah Wedgood. *Am I not a Man and a Brother?* Medaglione. (1787) v. *supra* pag. 61.



Fig. 42

LA SESSUALITÀ E IL RIDICOLO

Le immagini presenti nell'ultimo capitolo della tesi appartengono ad un unico autore, William Hogarth.

In tutte le opere che l'artista dipinse durante la sua carriera nessun dettaglio è mai casuale, come nota David Dabydeen:

Countless critics have repeatedly marvelled at the elaborate narrative structure of the artist's work, at the fact that each detail within a particular work is purposefully placed to yield specific meaning or to create a specific effect, no detail being gratuitous or accidental. (1987:9)

In Hogarth ogni dettaglio è importante per dimostrare che la società inglese è corrotta dal materialismo e che il denaro, in particolare quello che proviene dalle colonie, degrada l'animo umano. L'artista disprezza soprattutto la classe aristocratica, come afferma ancora David Dabydeen:

He exhibited in his satirical paintings an intense contempt for the upper classes, exposing their seedy sexual vices and inadequacies, their cultural fraudulence, and their brutal economic abuse of the common people. (1987:11)

Al contrario Hogarth è commosso particolarmente dal destino dei poveri: «He invests their lives with significance, with the capacity for

tragedy, suffering and redemption, and insists that they are subjects 'worthy' of painting» (*Ibidem*).

In tutte le maggiori serie satiriche di Hogarth gli africani non vengono quasi mai ritratti in primo piano, ma sempre ai margini delle opere, nonostante essi giochino un ruolo fondamentale nella critica sociale mossa dall'artista. I neri sono ritratti a volte tra i rappresentanti delle classi ricche della società (per cui svolgono il ruolo di servitori), a volte invece mescolati ai poveri e ai diseredati (con i quali essi condividono esperienze simili di degrado, alienazione e sfruttamento).

L'opposizione selvaggio-civilizzato è il tema principale delle opere presentate in quest'ultimo capitolo. In esse Hogarth inverte i ruoli tradizionali: qui sono gli inglesi ad essere raffigurati come selvaggi, che addentano con voracità la carne (come in *Industry and Idleness*¹) o sono preda del vizio (come nella terza tavola di *A Rake's Progress*²). La figura del nero è introdotta dall'artista proprio per ridicolizzare la classe aristocratica inglese e le sue indecenze. Il ghigno raffigurato spesso sul volto dei neri ritratti nelle varie opere è un sottile espediente satirico che serve per rafforzare la critica sociale di Hogarth. Mettendo sotto accusa

¹ William Hogarth. *Industry and Idleness* (1747) v. *infra* pag. 179.

² William Hogarth. *A Rake's Progress*, tavola 3 (1735) v. *infra* pag. 173.

l'immoralità dei ricchi, «[the] black is used as a [...] stick with which to beat the whites» (Dabydeen 1987:130).

Nel XVIII secolo il nero era considerato un essere sessualmente degenerato, ma la leggenda che le popolazioni del sud fossero più lussuose rispetto a quelle del nord esisteva già nel Medioevo. Jan Nederveen Pieterse spiega: «The non-western world – whether the warm South or the sensual Orient – is idealized and eroticized on the one hand as a paradise on earth, and on the other hand rejected and condemned» (1992:172). Nella società inglese del Settecento, l'africano era infatti considerato l'incarnazione della lascivia. I neri raffigurati da Hogarth vengono rappresentati con queste stesse caratteristiche, che assumono però una connotazione positiva. Infatti il vigore sessuale dell'ottentotto, considerato sincero e onesto, viene contrapposto visivamente e ideologicamente alle ipocrite relazioni interpersonali dei bianchi (si veda ad esempio *The Four Times of Day – Noon*³). *Marriage à la Mode*⁴, inoltre, mostra che la moralità e la pudicizia degli aristocratici è soltanto apparente. Essi posseggono gli stessi istinti sessuali dei neri, ma, in più, compiono atti contro la natura, quali l'inversione degli affetti

³ William Hogarth. *The Four Times of Day – Noon* (1738) v. *infra* pag. 162.

⁴ William Hogarth. *Marriage à la mode* (1743-45) v. *infra* pag. 166.

familiari (il reciproco tradimento di Lord e Lady Squander) e del genere sessuale (il castrato Senesino, oggetto di interessi erotici devianti).

LA SESSUALITÀ:

THE FOUR TIMES OF DAY – NOON (1738)

Stampa

WILLIAM HOGARTH

La serie *The Four Times of Day* consta di quattro stampe che descrivono i vari aspetti della brutalità della vita cittadina.

Noon, la seconda tavola della serie, è suddivisa in due sezioni ben distinte: a destra è rappresentata la classe dei ricchi, a sinistra quella dei poveri.

Le attività del gruppo sulla sinistra sono focalizzate prevalentemente su cibo e sessualità. Ne sono metafore le due insegne della taverna che rappresentano rispettivamente la testa di Giovanni Battista servita su un piatto e il corpo decapitato di una donna. L'uomo e la donna che litigano alla finestra per un pezzo di carne simboleggiano al contempo la passione per il cibo e per il sesso; la stessa è sottolineata dal particolare del liquido rovesciatosi dal piatto della donna bianca in primo piano, «the spillage of course indicating ejaculation» (Dabydeen 1987: 64).

Nell'angolo a sinistra della scena Hogarth inserisce la figura di un nero, colto nell'atto di sedurre una donna bianca. Come sostiene David Dabydeen: «The black man, a 'hottentot' type who to the white mind

was the embodiment of lust and cannibalism, by his very presence contributes to the overall mood of ‘savagery’» (*Ibidem*).

Pur essendo il rappresentante di una classe sociale immersa nello squallore, in Hogarth il *black man* è una figura estremamente positiva. Infatti, simboleggia la genuinità del vigore sessuale che manca, invece, alla coppia di aristocratici ritratti all’uscita della chiesa. In realtà sotto l’apparenza della fede religiosa e l’eleganza delle loro maniere si nasconde un eccitamento sessuale, «which because it is surreptitious and selfish is all the more degraded» (*Ibidem*).

Mettendo a paragone le due coppie di amanti, Hogarth esalta la naturalezza e l’onestà tipica delle classi più povere, mentre critica il narcisismo e l’ipocrisia della classe aristocratica. Contemporaneamente il narcisismo è simboleggiato dal bambino in primo piano che ammira il suo riflesso nella pozzanghera e dalle due donne che si baciano dietro di lui (il fatto che siano identiche è un espediente per dare l’impressione che stiano baciando l’immagine riflessa di loro stesse).

Lo scopo principale di Hogarth è così raggiunto: paragonare l’ottentotto all’aristocratico in chiave satirica.

Va detto, inoltre, che il pittore rappresenta il nero o come servo nelle case dei nobili o, come in questo caso, immerso nelle esperienze di violenza e

volgarità delle classi basse, tra le quali era solitamente bene accetto condividendo con loro l'essere vittima di un brutale sistema economico.



Noon

Fig. 43

MARRIAGE À LA MODE, Tavola 4 (1743-45)

Olio su tela

WILLIAM HOGARTH

La serie pittorica *Marriage à la Mode* descrive vizi e piaceri della classe aristocratica, oziosa e immorale, ed ha come protagonisti il conte Squander e sua moglie. L'epilogo è tragico: il conte muore in duello dopo aver scoperto il tradimento di sua moglie, la contessa si suicida afflitta dal rimorso.

La scena di questo dipinto è ambientata nel salotto della contessa: la donna conversa con il suo amante, mentre un domestico le acconcia i capelli. Nella stanza siedono degli ospiti stranieri: sono presenti un cantante italiano d'opera, un musicista tedesco, un maestro di danza francese. Come spiega Beth Fowkes Tobin:

The countess, a rich merchant's daughter, sits at her toilet immersed in the lifestyle of the degenerate aristocracy, who have turned their back on English ways and English values and are busy imitating French manners and consuming European fashions and culture. (1999:37)

Le importazioni straniere erano per Hogarth una tra le tante cause della decadenza morale dell'aristocrazia.

A sottolineare l'atmosfera immorale del salotto sono i due servi neri.

Uno, al centro del dipinto, serve della cioccolata; l'altro, all'angolo

destro, gioca con delle statuine, di cui una significativamente ritrae un cervo.

Il primo è messo a paragone con il cantante italiano Senesino a scopo satirico. Hogarth criticava severamente l'opera italiana e la consuetudine di castrare i cantanti. Infatti, come asserisce David Dabydeen:

The black man, representative of primitivism, and the Opera singer, representative of High Culture, are paired off with satirical intent [...] The black man is a symbol of the type of hottentot fertility that is lacking in the white Opera singer. (1987:76)

Nella configurazione di Hogarth il naturale si oppone all'artificiale, la fertilità alla sterilità.

Enfatizzano l'immoralità della classe aristocratica ulteriori dettagli: la probabile relazione tra il cantante Senesino ed il giovane effeminato che gli siede accanto; la donna al centro della scena, il cui eccitamento è ironicamente ispirato dal canto di un castrato; i dipinti sul muro, che rappresentano scene di lascivia, tratte da eventi mitici e biblici.

Lo scopo del secondo nero presente nella scena è invece quello di deridere l'immoralità della contessa e del suo amante. L'uomo, infatti, sta invitando la signora ad una *masquerade*: «under the cover of disguise,

these masquerades offered freedom from usual social restraints, enabling all sorts of transgressions to take place». (Fowkes Tobin 1999:37).

Il ghigno del ragazzo ed il suo gesto ad indicare le corna della statua sottolineano la futura relazione adulterina che i due amanti stanno per consumare.

Le indecenze dell'aristocrazia sono così enfatizzate e all'opera italiana sono negati tutti quei poteri di purificazione che le erano solitamente attribuiti. Secondo David Dabydeen (1987:80) la collezione di oggetti sul pavimento, che sembra muoversi in processione verso Senesino, è infatti un'allusione comica al mito di Orfeo che addomestica le bestie.



Fig. 44

IL RIDICOLO:

THE BEGGAR'S OPERA (ca. 1729)

Olio su tela

WILLIAM HOGARTH

Il dipinto illustra una scena ripresa dall'omonima commedia di John Gay: Lucy e Polly, in ginocchio, implorano i rispettivi padri affinché perdonino il loro amato, il bandito Macheath (in piedi, al centro della scena).

Il malfattore veste abiti eleganti al pari di un aristocratico e questo permette ad Hogarth di raggiungere il suo fine satirico: porre sullo stesso piano, scoronando, aristocrazia e classi basse.

Di fondamentale importanza per lo scopo satirico dell'opera, sebbene in posizione apparentemente defilata, è il bambino nero a destra del dipinto. La statura bassa e la testa glabra contrastano con l'altezza dei suoi padroni e con le loro folte parrucche e questo ne fa un elemento comico.

Mentre nessuno dei membri del pubblico sembra interessato alla scena, lo sguardo del bambino è al contrario fisso sulla sofferenza dell'attrice che interpreta Polly poiché «it is as if he recognises in her distress and in

her submissiveness the conditions of his own servitude» (David Dabydeen 1987:127).

L'opera, infatti, contiene dettagli che richiamano l'idea di schiavitù (catene, manette, grate alle finestre) e la presenza del piccolo nero non fa che enfatizzarla.

È inoltre implicito un ulteriore rimando: nella sua condizione di *household pet*, il piccolo servo è pulito e ben vestito, a differenza dei suoi fratelli nelle colonie. Tuttavia, questo non è altro che un ulteriore espediente comico per ridicolizzare la raffinata cultura dell'aristocrazia la quale, trionfa della propria superiorità, pretende di civilizzare il nudo e maleodorante ottentotto. Precisa ancora David Dabydeen:

Hogarth, by making the black boy a comic, ridiculous, misplaced figure, is inviting the spectator to laugh at the culture of his aristocratic masters, its ridiculous artificiality and pretentiousness. (*Ibidem*)

Nella figura del nero Hogarth sintetizza così in maniera eccezionale il profondo disprezzo per le *upper classes* e per una società inevitabilmente corrotta dalla politica capitalistica. Ai suoi tempi, comunque, tali critiche erano ancora sporadiche e per questo mai esplicite.



Fig. 45

A RAKE'S PROGRESS, Tavola 3 (1735)

Stampa

WILLIAM HOGARTH

Ulteriore esempio della sferzante satira di Hogarth verso la classe aristocratica è la serie *A Rake's Progress*, in cui si illustra la progressiva decadenza del giovane Tom Rakewell, entrato a far parte delle classi alte della società in seguito all'acquisizione della ricchezza ereditata dal padre. Il titolo è dunque ironico. «'Progress' is in reality 'degradation' physical and moral» (Dabydeen 1987:101).

Questa scena mostra il giovane *rake* circondato da prostitute, in uno squallido locale. Il giudizio morale sulla volgarità che si nasconde sotto le false apparenze di civiltà degli aristocratici è dato dalla figura di una donna nera, a sinistra dietro Rakewell, che guarda divertita e un po' sgomenta lo spettacolo indecente.

Per questo, il dettaglio che raffigura Orfeo (sculpito sull'arpa) è chiaramente in contrasto con l'ambiente circostante e diventa così un particolare comico. Il mito di Orfeo simboleggia, infatti, il trionfo delle arti e della civilizzazione sui brutali istinti naturali.

Lo scherno della donna è rivolto non solo agli uomini lussuriosi, ma anche al comportamento delle prostitute bianche, che sono

rappresentate come sporche, volgari e blasfeme (il modo in cui una di loro beve da un piatto fondo richiama il gesto eucaristico). Infatti, David Dabydeen afferma:

In Hogarth's picture it is the English beauty, in her unhygienic and diseased condition and her wild and drunken sexuality, who is the 'hottentot'. The white whores are also pagan [...] in their eating and drinking which amount to a parody of the Eucharist: the composition of the picture alludes to the iconography of *The Last Supper*. (1987:96)

La *black woman*, però, non è affatto una donna comune, ma una prostituta come tutte le altre. La sua presenza, quindi, non serve solo a deridere il bianco, ma ha un secondo scopo: enfatizzare l'atmosfera di oscenità, in quanto il nero era considerato il prototipo del selvaggio, sporco, amorale e sessualmente degenerato.

Possiamo così concludere affermando che Rakewell, come tutti i suoi simili, «seeks 'civilization' through Opera and Art and at the same time there is in him a desire for retrogression» (Dabydeen 1987:97).



Fig. 46

A RAKE'S PROGRESS, Tavola 4 (1735)

Stampa

WILLIAM HOGARTH

La scena descrive l'arresto di Tom Rakewell per debito. Causa della rovina per molti benestanti era il gioco d'azzardo e la White Coffee House era uno dei locali di Londra preferiti per questi divertimenti.

L'eleganza dell'abito di Tom contrasta con lo squallore dei sette ragazzi stracciati raffigurati vicino a lui. Sono rappresentati nell'atto di rubare, truffare, giocare d'azzardo: i due ragazzi neri giocano a carte (non a caso accanto ad un pilastro con l'iscrizione *black*), mentre un terzo suggerisce, sbirciando, a uno dei due; un quarto fruga nelle tasche dell'uomo; altri due ragazzi tirano ai dadi; l'ultimo legge una gazzetta, gustandosi una pipa.

Nell'imitare il gioco d'azzardo dei loro superiori, i piccoli "selvaggi" predicano il futuro disastroso di Rakewell e questo dettaglio denota l'ironia pungente di Hogarth. Allo stesso modo, il tempo minaccioso è presago di un avvenire negativo.

Come precisa David Dabydeen (1987:99), infatti, utilizzando il denaro che deriva dallo sfruttamento privo di scrupoli di intere popolazioni nelle colonie, gli stessi bianchi regrediranno allo stato di nudi selvaggi.

Il critico enfatizza ancora come *A Rake's Progress* riveli il lato più oscuro del commercio:

commerce [...] leads to irreligion, indolence, greed, violence, disease, madness, death.

[In *A rake's progress*] the brothel, the prison and the lunatic asylum are the buildings Hogarth associates with commerce, not the Church or the art gallery, as in pro-commerce literature. Instead of civilizing money degrades, instead of progressing men regress into a state of primitivism. (1987:100)

La progressiva degradazione fisica e morale di Rakewell ha come causa principale il fatto che egli eredita dal padre il denaro proveniente per l'appunto dal commercio con le Indie, emblema della cultura imperialistica il cui profitto dipende dal crudele sfruttamento degli indigeni.



Fig. 47

INDUSTRY AND IDLENESS, Tavola 8 (1747)

Stampa

WILLIAM HOGARTH

La serie *Industry and Idleness* narra le vicissitudini dei due giovani apprendisti Idle e Goodchild (ozioso il primo, volenteroso il secondo) e l'epilogo delle loro vite.

La stampa mette in primo piano innanzitutto una divisione etica che presiedeva sulla società dell'epoca: a sinistra si trovano i ricchi mentre partecipano al banchetto in onore del nuovo sceriffo di Londra, Goodchild; a destra vediamo i poveri, ai quali è negata l'entrata.

In questa composizione, il nero (in piedi, al lato sinistro dell'opera) è introdotto allo scopo di invertire quelli che sono i ruoli convenzionali riguardo l'idea di "selvaggio" e di "civilizzato": il suo ghigno nell'osservare i commensali dimostra che in questo contesto i veri selvaggi sono gli inglesi.

David Dabydeen sostiene, infatti:

Hogarth uses the black man who [...] ask[s] the question: who is the savage and who the civilized, who the cannibal and who the Christian? There is here an obvious reversal of conventional roles, a turning of the tables as it were, the 'pun' being entirely Hogarth's. (1987:62)

A dimostrazione di ciò, i commensali sono raffigurati mentre accoltellano la carne e rosicchiano gli ossi, quasi fossero animali.

L'idea di cannibalismo che ne deriva è rafforzata dalla presenza del pugnale sulla statua di Sir William Walworth, oltre che dai coltelli raffigurati sul tavolo. Tale idea è di estrema importanza, perché come precisa David Dabydeen: «cannibalism [is] a metaphor for economic exploitation elsewhere in Hogarth» (*Ibidem*).

Gli inglesi sono rappresentati anche come pagani. L'assenza dei valori cristiani è resa da due dettagli in primo piano. Non a caso il posto in cui coltello e forchetta sono posti a formare un crocefisso è vuoto; inoltre, a sinistra della stampa è rappresentato un ecclesiastico, totalmente immerso nel degustare i piaceri terreni.

Pur rimanendo una figura periferica (perché Hogarth fa una critica implicita della società) in tutte queste opere il nero assume dunque un'importanza fondamentale.



Fig. 48

BIBLIOGRAFIA

Aravamudan, Srinivas, 1999. *Tropicopolitans. Colonialism and Agency, 1688-1804*, Durham-Londra, Duke University Press.

Boime, Albert, 1990. *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Londra, Thames and Hudson.

Caroli, Flavio, 1995. *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

Courtine, Jean-Jacques e Claudine, Haroche, 1992. *Storia del Viso. Esprimere e tacere le emozioni (XVI-XIX secolo)*, Palermo, Sellerio Editore.

Cranston, Maurice, 1991. *The Noble Savage. Jean-Jacques Rousseau 1754-1762*, Harmondsworth, Penguin.

Dabydeen, David, 1987. *Hogarth's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*, Manchester, Manchester University Press.

Ellingson, Ter, 2001. *The Myth of the Noble Savage*, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press.

Honour, Hugh, 1989. *The Image of the Black in Western Art*, vol. IV, *From the American Revolution to World War I*, Part 1, *Slaves and Liberators*, Cambridge-Massachusetts-Londra, Harvard University Press.

Kitson, Peter, 2004. "Candid Reflections': The Idea of Race in the Debate over the Slave Trade and Slavery in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Century" in Carey Brycchan, Markman Ellis e Sara Salih (a cura di), *Discourses of Slavery and Abolition. Britain and its Colonies, 1760-1838*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

Marsh, Jan (a cura di), 2005. *Black Victorians. Black People in British Art 1800-1900*, Manchester-Birmingham, Lund Humphries.

Pieterse, Jan Nederveen, 1992. *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven-Londra, Yale University Press.

Tobin, Beth Fowkes, 1999. *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*, Durham-Londra, Duke University Press.